L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

AVRIL 1978

N° 247

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 65	F. 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 85	F. 100 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

(*) C'est à M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

FRANCE XIVème SIECLE - Le CHARIVARI,
Miniature du Roman de FAUVEL de GERVAIS DU BUS (2)

Parmi les nombreux romans du début du 14ème siècle, le Roman de Fauvel témoigne d'une curieuse et étrange imagination satirique. Le principal auteur est Guillaume (ou Gervais) du Bus, notaire de la chancellerie royale sous Philippe Le Bel. Si sa date de naissance reste inconnue, on sait qu'il vivait encore en 1338.

Fauvel est un cheval allégorique, fourrier d'antéchrist, personnage humain, personnification de la ruse hypocrite et de la fausseté des gens du siècle.

Ses aventures singulières donnent lieu à de nombreux discours — sur la fin du monde, la place de l'homme dans la nature — discours prononcés par des personnages allégoriques : Fortune, Vaine Gloire, Mélancolie, Nature.

Fauvel épouse Vaine Gloire. Installé en France, il n'eut de cesse de mettre à mal «le beau jardin de grace plain» qu'il saccage grâce à la bande des petits Fauveaux qu'il engendra. Fort heureusement «le Lis de Virginité (la Vierge) sauve Fleur de France (Lys de la Royauté) et Fauvel est mis en prison.

Fauvel est ainsi nommé du fait de son pelage qui n'est ni noir, ni rouge, ni blanc, ni vert, ni azuré, mais fauve, et les six lettres de son nom désignent la Flatterie, l'Avarice, la Vilenie, la Variété, l'Envie et la Lâcheté.

Notre gravure, miniature tirée du Roman de Fauvel, illustre avec éloquence le roman lui-même en présentant en tête Fauvel et Vaine Gloire, puis, en-dessous un tableau de caractère burlesque : le grotesque des personnages, leur allure, leur vêture, les instruments (sauf un) bruyants comme il se soit, dont ils disposent accompagnent mouvements divers, danses, etc... exprimant avec verve ce qu'est le « Charivari ».

A.M.

(2) Cliché Bibliothèque Nationale, Départ. Manuscrits Français 146, Fol. 34.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education usicale,** « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît nq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

35ème Année No 247
AVRIL 1978

SOMMAIRE

* Le RENOUVEAU de la MUSIQUE de CHAMBRE en FRANCE de 1870 à la MORT de DEBUSSY

par
Serge GUT

III. AUTOUR DE SAINT-SAENS

Si César Franck et ses disciples, soit directs, soit indirects par le truchement de la Schola Cantorum, forment un groupe dont l'esthétique a une indiscutable homogénéité due en grande partie à l'influence du romantisme germanique, Saint-Saëns peut être considéré comme l'autre grand chef de file d'une lignée de compositeurs dont les caractéristiques stylistiques sont beaucoup plus empreintes de latinité. Il y a donc un clivage certain entre les compositeurs français du dernier tiers du XIXe siècle, clivage remontant en partie à la forte empreinte laissée par deux personnalités fondamentalement différentes.

Et pourtant, Saint-Saëns, tout autant que Franck, a été nourri de musique allemande. Mais alors que ce dernier subissait essentiellement le sortilège des grands maitres romantiques, de Wagner en particulier, l'auteur de **Samson** s'est plus spécialement concentré sur les oeuvres laissées par les grands classiques viennois, surtout sur celles de Mozart et de Beethoven. Sans doute était-il plus facile d'adapter ce style au génie français que celui de l'auteur de la **Tétralogie**. Toujours est-il que la personnalité de Saint-Saëns agit à la façon d'un catalyseur qui assimile et transforme les éléments reçus pour nous livrer une musique authentiquement du terroir.

Professeur de piano à l'école Niedermeyer, Saint-Saëns y eut comme élève Gabriel Fauré ; en réalité, il fut également son véritable maitre à penser dans le domaine de la composition et ceci se traduisit par une amitié indéfectible qui se maintint tout au long de leur existence. C'est ainsi que le flambeau porté par Saint-Saëns passa à son plus brillant disciple. Et quand celui-ci devint professeur de composition au Conservatoire National, en 1896, il transmit à son tour son enseignement à Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin et bien d'autres.

L'esthétique musicale différente de l'ensemble des compositeurs qui ont fait souche à partir de Saint-Saëns semble avoir comme traits dominants une propension à mettre en relief le côté méridional et latin du génie français, un goût pour la clarté de l'écriture et la luminosité du style, enfin une volonté de trouver des harmonies subtiles, rares, voire audacieuse (1). Il v a ainsi un désir très net - qu'il soit conscient ou instinctif - de se démarquer le plus possible des maitres d'outre-Rhin et de relatiniser ce qui restait encore d'éléments germaniques. Cette reprise en main des destins musicaux de la nation s'appuie d'un côté sur des prises de position nationalistes plus ou moins affirmées, de l'autre sur un retour aux maitres français anciens des XVIIe et XVIIIe siècles, sautant ainsi par dessus le classicisme viennois et le romantisme allemand, pour tenter de renouer le fil de la tradition interrompu vers le milieu du XVIIIe siècle. Ce retour en arrière s'accusera après la seconde guerre mondiale et sera alors l'élément dominant du style néo-classique - que l'on devrait plus exactement appeler néo-baroque - qui, à partir de son quartier général établi à Paris, **déferlera sur le monde** musical d'entre les deux guerres.

Mais cette évolution sort du cadre de notre sujet.

Les divergences d'esthétique entre les franckistes d'un côté, les adeptes de la filiation Saint-Saëns-Fauré-Ravel de l'autre, se traduisirent jusque dans les institutions musicales. En effet, quand Saint-Saëns et Bussine fondèrent en 1871, au lendemain de la défaite, la **Société Nationale de Musique**, ils prirent comme devise : **Ars Gallica**. Mais il s'avéra très vite que le véritable «patron» de cette association était César Franck, poussé par son bouillonnant disciple Vincent d'Indy. Aussi Saint-Saëns démissionna-t-il en 1886 (2). laissant le champ libre à l'esprit de la Schola Cantorum. Cette situation provoqua une scission au sein de la **Nationale** et c'est ainsi que fut fondée en 1909 la **Société Musicale Indépendante**. Son comité fondateur était constitué de Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt et Emile Vuillermoz ; la présidence fut confiée à Gabriel Fauré. Ce n'est point un hasard si l'on retrouve ici la plupart des compositeurs correspondant à la tendance esthétique que nous avons tenté de définir ci-dessus.

Parmi les noms que nous avons cités, il y en a trois qui prennent un relief tout particulier dans le domaine que nous étudions ici : Saint-Saëns, Fauré et Ravel. C'est sur eux que portera principalement notre attention. Par ailleurs, Florent Schmitt et Charles Koechlin ont écrit beaucoup d'oeuvres **da camera** et occupent - chacun à sa manière - une place non négligeable dans la musique française de

* Voir l'Education Musicale n° 244 et 245

leur temps. Mais dans le cadre qui nous est imparti, ils n'occupent qu'une position marginale. Aussi passerons-nous plus rapidement sur leur signification (3).

SAINT-SAENS (1835-1921)

On retiendra surtout, dans son éducation musicale, qu'il a étudié l'harmonie avec Pierre Maleden (4), recevant ainsi indirectement l'enseignement de Gottfried Weber et permettant une filiation harmonique Gottfried Weber - Pierre Maleden - Saint-Saëns - Fauré qui établit une tradition d'écriture et d'analyse sensiblement différente de celle du Conservatoire National.

Saint-Saëns a beaucoup composé au cours de sa longue vie et, dans sa production musicale, les oeuvres de musique de chambre occupent une place importante. Elles se répartissent d'ordinaire en deux catégories bien distinctes. Il y a d'un côté les pièces de circonstance ou écrites pour faire valoir un instrument.

Elles sont sans prétention et destinées à plaire ou à mettre en relief la virtuosité de l'exécutant. Puis il y a les oeuvres artistiquement plus ambitieuses. Nous ne retiendrons ici que ces dernières que nous grouperons en trois périodes correspondant à l'évolution stylistique du compositeur.

1. Appartiennent à la période de jeunesse, déjà souvent marquée par la maitrise technique :
- **Quintette avec piano** op. 14 (1855) pour P-2 VI-A-Vc
- **Suite Vc-P** op. 16 (1862)
- **1er Trio** op. 18 pour P-VI-Vc

2. Période de maturité comprenant les oeuvres les plus significatives :
- **1ère Sonate Vc-P** op. 32 (1872)
- **Quatuor avec piano** op. 41 (1875) pour P - VI - A - Vc.
- **Septuor** op. 65 (1880) pour P - Trp - 2 VI - A - Vc - Cb
- **1ère Sonate VI - P** op. 75 (1885)
- **2ème Trio** op. 92 (1892) pour P - VI - Vc.

3. Période de la vieillesse où les astuces du métier et la routine remplacement trop souvent la valeur intrinsèque:
- **2ème Sonate VI - P** op. 102 (1896)
- **1er Quatuor à cordes** op. 112 (1899)
- **2ème Sonate Vc - P** op. 123 (1905)
- **2ème Quatuor à cordes** op. 153 (1918)
- **Sonate Ob - P** op. 166 (1921)
- **Sonate Cl - P** op. 167 (1921)
- **Sonate Fg - P** op. 168 (1921)

En général, les oeuvres de Saint-Saëns se distinguent par leur souci d'élégance, leur perfection technique, la clarté de leur écriture et leurs architectures bien proportionnées.

On retiendra les oeuvres suivantes comme étant particulièrement réussies.

Le **Trio** op. 18 est admirablement construit tout en conservant une émotion réelle. C'est lui qui servit de modèle au **Trio** de Ravel.

La **Sonate pour violoncelle et piano** op. 32 frappe par sa puissance dramatique et son ton presque beethovénien.

Le **Septuor** op. 65 est surtout intéressant par l'utilisation de la trompette, créant ainsi en France un précédant qui devait par la suite trouver des imitateurs.

La **première Sonate pour violon et piano** op. 75 est peut-être le chef-d'oeuvre de la musique de chambre de Saint-Saëns. Les mouvements y sont liés deux par deux - tout comme dans la **IIIème Symphonie** - afin de leur donner davantage de concision.

Avec cette dernière oeuvre, nous atteignons une sorte de point culminant. Ni la **deuxième Sonate pour violon et piano**, ni celle pour **violoncelle et piano** op. 123 n'ont la sensibilité et l'émotion des premières. Quant aux deux quatuors à cordes, s'ils provoquent l'admiration du spécialiste pour leur habileté technique, ils ne peuvent s'imposer en raison de leur sécheresse et de leur manque de sensibilité.

L'harmonie est en général traditionnelle, sans audaces ; mais on relève toutefois des emplois occasionnels de gamme par tons (**Scherzo** op. 87 de 1890) ainsi que quelques traces de modalité.

GABRIEL FAURE (1845-1924)

Fauré passa onze ans de son existence (de 1854 à 1865) à l'Ecole Niedermeyer où il reçut un enseignement plus sérieux qu'au Conservatoire, en particulier grâce à l'étude des grands maitres allemands qui lui livrèrent la clé de sa brillante technique d'écriture. Mais à l'inverse de la plupart de ses contemporains - Debussy y compris - le contact intime avec les musiciens d'Outre-Rhin, de Bach à Wagner, n'influe ni sur son esthétique, ni sur son style. Comme son maitre Saint-Saëns, il transfigure cette musique au travers de sa personnalité pour nous en livrer un produit essentiellement français. Toutefois, alors que l'ainé se tournait principalement vers les classiques viennois, Fauré y ajoute un culte des grands romantiques, qui explique son écriture beaucoup plus audacieuse.

Bien qu'il ait composé dans les domaines les plus divers, on ne peut pas dire que Fauré se sente particulièrement à l'aise dans le domaine théâtral ou dans le genre symphonique (5) : les grands effets sonores ainsi que les rebondissements dramatiques exigeant un travail «en pleine pâte» ne sont pas de son ressort. En fait, Fauré s'est plus particulièrement illustré dans les trois domaines qui lui permettaient le mieux d'exprimer son goût de l'intimité, du raffinement et de l'élégance : la mélodie, le piano et la musique de chambre. Cette dernière a la part belle dans l'oeuvre du compositeur.

Comme pour son maitre Saint-Saëns, la production da **camera** fauréenne se divise aisément en deux catégories bien distinctes : d'un côté les pièces de circonstance et sans prétention ; de l'autre, les oeuvres utilisant les grandes formes traditionnelles. Nous ne retiendrons que ces dernières qui seront réparties en trois périodes :

1. Période de jeunesse (1862-1885) comprenant des oeuvres de valeur fort inégale, mais où l'on relève deux réussites :

- **Sonate pour violon et piano** op. 13 (1875-1876)
- **Quatuor avec piano** op. 15 (1876-1883) pour P-VI-A-Vc.

2. Période de maturité (1886-1905) caractérisée par le fait que c'est une oeuvre **da camera** qui l'ouvre et une autre qui la clôt :

- **2ème Quatuor avec piano** op. 45 (1885-1886) pour P - VI - A - Vc.
- **1er Quintette avec piano** op. 89 (1903-1905) pour P - 2 VI - A - Vc.

3. Période de vieillesse caractérisée par la surdité qui, à partir de 1903, assaille le compositeur et se traduisant musicalement par un style de plus en plus dépouillé. Par ailleurs, c'est l'époque des plus grands chefs-d'oeuvre dans le domaine qui nous occupe ici :

- **2ème Sonate VI - P** op. 108 (1916)
- **1ère Sonate Vc - P** op. 109 (1917)
- **2ème Quintette avec piano** op. 115 (1919-1921) pour P - 2 VI - A - Vc.
- **2ème Sonate Vc - P** op. 117 (1921)
- **Trio avec piano** op. 120 (1922-1923) pour P - VI - Vc
- **Quatuor à cordes** op. 121 (1923-1924).

On remarquera que les oeuvres de musique de chambre de valeur se retrouvent non seulement à toutes les époques créatrices du compositeurs, mais encore qu'elles occupent des positions charnières telles que les débuts et fins de périodes stylistiques. Précisons que la **Sonate pour violon et piano** op. 13 est la première partition importante du compositeur et que le **Quatuor à cordes** est sa toute dernière composition : on ne saurait mieux démontrer à quel point l'écriture **da camera** était au centre de ses préoccupations.

Il faut toutefois faire deux observations importantes :

- Les productions de chambre de la dernière période sont à elles seules plus nombreuses que celles des deux premières périodes réunies. Il semble également qu'elles soient d'une valeur intrinsèque encore plus grande. On assiste donc à une concentration d'intérêt du compositeur sur ce genre délicat et difficile entre tous qui va de pair avec une spiritualisation progressive de sa pensée musicale.
- Fauré - contrairement à l'exemple donné par son maitre Saint-Saëns dans son **Septuor** - n'utilisera jamais les instruments à vent et restera toute sa vie fidèle aux traditionnels instruments à cordes, conformément à l'idéal des classiques viennois. Il y a là une volonté évidente de refuser la diversion que peut apporter le timbre instrumental - chez l'auditeur comme chez le créateur - pour ne se concentrer que sur le «message» purement musical.

De par le nombre et la qualité de ses oeuvres, Fauré est sans conteste le plus important compositeur français de musique de chambre depuis le XVIIIe siècle (6).

Parmi les particularités de son écriture, on retiendra surtout les quatre aspects suivants :

- La modalité grégorienne n'apparait qu'à partir de l'époque du **Requiem** (1888-1891). En fait, il y aura toujours un subtil mélange de tonal et de modal qui laisse souvent l'analyste indécis sur la première intention du compositeur.
- Les modulations savantes et raffinées ont un caractère **suigeneris** qui ne doit rien à Wagner ni à Franck. On y remarquera une prédilection pour les surprises enharmoniques.
- La richesse et la nouveauté de l'harmonie résultent davantage de la merveilleuse aisance dans l'emploi des appogiatures et des notes de passage, alliées à un souple contrepoint, que dans l'utilisation d'accords inédits.
- Les phrases musicales sont souvent amples, parfois même très longues.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Né à Ciboure, près de Saint-Jean-de Luz le 7 mars 1875, Ravel a été profondément marqué par son ascendance à la fois hispano-basque et helveto-savoyarde. Venu tôt à Paris, il fit toutes ses études musicales au Conservatoire National. On retiendra surtout qu'il fut l'élève de Gabriel Fauré en classe de composition.

On peut aisément relever trois constantes de l'art ravélien :

- **L'influence espagnole.** On la trouvait déjà dans **Carmen** (1875) de Bizet et **Espana** (1883) de Chabrier. Mais elle prend des proportions beaucoup plus vastes chez Ravel et l'accompagnera tout au long de sa carrière de compositeur.
- **La danse.** Liée intimement avec l'Espagne, la danse déborde le cadre de la péninsule ibérique. En effet, Ravel prend volontiers ses modèles de danses à l'époque baroque, cherchant à recréer l'atmosphère des XVIIe et XVIIIe siècles ; ou encore à l'époque romantique (la valse) et même à l'époque contemporaine (fox-trott, blues et rag-time).
- **Le goût du merveilleux.** En raison de son âme candide et enfantine, Ravel est attiré par la mythologie, les contes de fées, l'Orient, voire l'exotisme.

Sans doute ces composantes de son art se retrouvent-elles d'une manière atténuée dans l'oeuvre **da camera** ; mais elles s'y profilent toujours à l'arrière-plan.

La musique de chambre est peu importante dans la production générale du compositeur ; toutefois, elle compte plusieurs réussites. On constate cependant que les oeuvres écrites après 1918 se ressentent fortement de l'atmosphère néo-classique desséchante alors prédominante. Dans la période d'avant 1918, toutes les oeuvres peuvent être retenues :

- **Quatuor à cordes** (1901-1903)
- **Introduction et Allegro** (1906) pour Harpe avec accompagnement de quatuor à cordes, flûte et clarinette.
- **Trio** (1914) pour P - VI - Vc.

En ce qui concerne la technique musicale, on retiendra plus particulièrement les habitudes suivantes :

- Mélodiquement, les thèmes sont essentiellement diatoniques avec une préférence accordée aux successions de secondes, de quartes et de quintes.
- La modalité est fortement accusée, avec une prédilection pour le dorien (mode de **ré**), suivi du lydien (mode de **fa**).

L'attraction sensible→tonique est en général soigneusement évitée. Quant à la gamme par tons, elle n'apparait presque jamais.

- La forme est souvent décalquée à partir des moules anciens. De toute façon, Ravel attache une grande importance à l'équilibre architectural et aux coupes bien proportionnées. Il pratique volontiers un principe cyclique souple et très libre, fort éloigné de la rigueur de d'Indy.

CHARLES KOECHLIN (1867-1950)

Après avoir été l'élève de Gédalge et de Massenet, Koechlin passa en 1896 dans la classe de composition de Gabriel Fauré qui devait fortement l'influencer. Esprit très ouvert, curieux de toutes les nouveautés, il a écrit une musique extrêmement diversifiée, utilisant tour à tour toutes les techniques existantes.

Dans son énorme production musicale, la musique de chambre occupe une place de choix. On y distingue deux périodes. La première - si l'on excepte les trois premières oeuvres qui ne sont encore que des essais - débute avec la **Sonate pour flûte et piano** op. 52 (1911-1913) qui inaugure la longue série des sonates pour divers instruments et va jusqu'au **Trio d'anches** de 1924. La seconde période commence avec les **Vingt chansons bretonnes** op. 115 (1931) et s'étend jusqu'à l'année de sa mort en 1950.

Parmi les oeuvres rentrant dans le cadre de notre étude, on retiendra plus particulièrement les suivantes :

- **Sonate pour flûte et piano** op. 52 (1911-1913), où l'on remarque de nombreux accords de quintes superposées ainsi que quelques quintes à vide ; en outre la modalité y est importante (en particulier le mode de **mi** phrygien - mode de **mi** sur **mi** - bien affirmé dans le premier mouvement).
- **Premier Quatuor à cordes** op. 51)1911-1913) qui reste encore très traditionnel par sa forme et d'une très jolie écriture.
- **Sonate pour violon et piano** op. 64 (1916) qui est une oeuvre très belle et fort originale. Retenons-en particulièrement les mélodies amples et aérées du premier mouvement (à la Fauré), l'utilisation du mode éolien (mode de **la**) dans le second, l'emploi généralisé des mesures libres dans le troisième et l'écriture fortement contrapuntique et linéaire du quatrième.
- **Sonate pour violoncelle et piano** op. 66 (1917) où l'on relève une alternance de modalité et de bitonalité ainsi que de nombreux accords constitués en quintes ou quartes superposées ; en outre, on remarque une souple utilisation du principe cyclique.

FLORENT SCHMITT (1870-1958)

Comme Koechlin, Florent Schmitt eut comme professeurs Gédalge et Massenet avant d'aller chez Fauré qui le marqua profondément et lui garda toujours une amitié dévouée.

Influencée d'un côté par le lyrisme puissant des romantiques allemands et de l'autre par l'humour et la plaisanterie de certains compositeurs français, on pourrait dire - en schématisant que son inspiration oscille entre un pôle Richard Strauss et un pôle Chabrier.

Variée et abondante, la musique de chambre occupe une place importante chez Florent Schmitt. Elle se répartit en deux périodes :

- de 1895 (**Chant du soir**) à 1919 (**Sonate en deux parties enchainées**)
- de 1934 (**Suite en rocaille**) à 1953 (**suite pour flûte et piano**).

La seconde période est souvent marquée par l'influence desséchante exercée par l'esthétique néo-classique ; on y relève toutefois ces deux purs chefs-d'oeuvre que sont le **Trio à cordes** (1944) et le **Quatuor à cordes** (1947).

Quant à la première période - celle qui nous intéresse ici au premier chef - on retiendra tout particulièrement le **Quintette avec piano** op. 51 (1905-1908) pour P - 2 VL - A Vc. Cette oeuvre apparait comme un sommet et peut soutenir la comparaison avec les oeuvres les plus fortes du compositeur. Il s'agit d'une construction souvent grandiose dans laquelle passe un souffle vivifiant qui emporte l'adhésion. Peut-être - et ce serait la seule critique que l'on pourrait formuler - le compositeur dépasse-t-il le cadre imparti à la musique de chambre, tant son exubérance y est grande.

NOTES

1) *Rappelons que la division en deux groupes esthétiques différents, si elle correspond à une réalité musicale authentique, reste schématique et que les interférences sont nombreuses entre les deux filières.*
2) *La raison officielle de son départ a été l'inscription d'oeuvres étrangères aux programmes de la* **Nationale**. *En fait, il s'agit en partie d'un alibi : Saint-Saëns voyait la* **Société Nationale** *s'orienter de plus en plus vers des conceptions esthétiques qu'il n'approuvait pas.*
3) *D'aucuns s'étonneront sans doute de ne pas voir citer le nom de Debussy. En fait, le compositeur de* **Pelleas** *n'appartient à aucun des deux «clans» en présence. C'est avant tout un grand indépendant d'une extraordinaire personnalité qui restait critique vis-à-vis des deux orientations esthétiques. Nous le traiterons séparément.*
4) *Pierre MALEDEN naquit à Limoges vers 1806 et, après avoir étudié à Paris avec Fétis, devint à Darmstadt l'élève de Gottfried Weber pour qui il conserva une profonde affection. C'est grâce au célèbre théoricien allemand qu'il apprit le chiffrage de la basse fondamentale (dit d'un terme impropre chiffrage fonctionnel) et qu'il l'introduisit en France.*
5) *Encore que la suite de* **Pelleas et Mélisande** *- dont on notera qu'elle fut en grande partie orchestrée par Koechlin soit une très belle oeuvre, malheureusement trop souvent ignorée des concerts.*
6) *Franck même ne saurait lui être opposé car il a écrit peu d'oeuvres de chambre, surtout si l'on écarte ses compositions de jeunesse.*

SCHUBERT

Trois Lieder
Wohin - Pause - Der Müller und der Bach.
extraits de «Die schöne Müllerin».

A.M. CHARTREUX
Professeur d'éducation musicale
au lycée Cl. Monet - Paris -

Bibliographie : M. SCHNEIDER : Schubert - Coll. Solfèges - Paris - Ed. Seuil 1957.
E. REUTER : La mélodie et le lied - Coll. Que Sais-je - Paris - P.U.F. 1950
Encyclopédie de la pléiade - histoire de la musique. Tome II - Paris - nf 1963
M. Honegger : Dictionnaire de la musique Paris - Bordas 1970.

Discographie : Disque du bac 1978 - PATHE-MARCONI (n° C 051-16202)

Franz SCHUBERT nait à LICHTENTAL, faubourg de VIENNE le 31 Janvier 1797. Son père dirige l'école paroissiale et lui donne ses premières leçons de violon ; son frère, de douze ans son ainé lui enseigne le piano. Il manifeste dès lors des dons exceptionnels et obtient brillamment en 1808 une place de boursier à la chapelle de la cour. Il bénéficie ainsi d'une instruction secondaire gratuite qui en outre raffine son goût développé pour la poésie.

Au STADTKONVIKT l'activité musicale est intense, ce qui aide le jeune SCHUBERT à supporter la discipline austère de l'établissement. Au collège on enseignait le chant, la musique d'ensemble... et Franz joue du violon dans l'orchestre. C'est pour ce même orchestre, d'un niveau élevé qu'il écrira bientôt ses premières symphonies.

A partir de 1813, pour le contrepoint et la composition, il bénéficie des conseils de SALIERI (1750-1825), maitre vénéré dans la capitale autrichienne. Celui-ci s'emploiera, mais en vain, à faire de son élève un musicien de théâtre.

Le 16 octobre 1814 est exécutée en l'église de LICHTENTAL, sa première *messe en Fa Majeur* pour quatuor vocal, orgue et orchestre. Il la dirige lui-même. Trois jours plus tard jaillit son premier chef d'oeuvre *gretchen am spinnrad* (Marguerite au rouet). L'année qui suit, la plus importante en compositions de toutes sortes, voit naitre *Erlkönig* (le Roi des Aulnes).

Ces deux lieder seront suivis de beaucoup d'autres. Entre 1815 et 1816, parallèlement à d'autres oeuvres (opéras, symphonies, messes, quatuors, sonates pour piano, danses...) il en écrit 250.

Déçu par une brève carrière d'instituteur

(choisie afin d'éviter 14 ans de service militaire) et de professeur de musique, il essaye durant l'année 1817 de vivre quelques mois une intense vie d'artiste chez son ami Franz von SCHOBER. Bien vite, il se heurte à de nombreuses difficultés ; matérielles entre autres. Il se voit obligé d'accepter le poste de maitre de musique chez le Comte ESTERHAZY, poste qu'il occupera pendant plusieurs mois. Ce séjour, bien qu'heureux et fécond en compositions de toutes sortes, est avant tout considéré par SCHUBERT comme une servitude professionnelle qui l'éloigne de ses amis et des soirées viennoises qui lui sont si chères. C'est pourquoi il va mener désormais une vie de bohême, allant de l'un chez l'autre, indifférent à ses aises, se préoccupant uniquement de composer sans contrainte.

Toute sa vie SCHUBERT fut soutenu et encouragé par de fidèles amis qui souvent se dévouèrent pour défendre ses intérêts... (les déboires de SCHUBERT avec ses éditeurs pourraient en témoigner).

Les soirées, les fameuses «Schubertiades», où règne une franche et réconfortante cordialité, où l'on s'amuse, où l'on fait de la musique, où l'on parle littérature philosophique, où l'on discute politique, sont là pour atténuer les souffrances personnelles de SCHUBERT.

Les poètes GRILLPARZER, MAYHO – FER, SCHOBER, von SPAUN les peintres von SCHWIND, KUPELWIESER et d'autres se réunissent autour du seul musicien du groupe : SCHUBERT. Grâce à son ami SCHOBER, il rencontre le chanteur VOGL, alors au sommet de sa carrière. Ce dernier, enthousiasmé par les lieder de SCHUBERT en deviendra bientôt l'interprète émérite.

Mais l'oeuvre de SCHUBERT n'est connue et appréciée que d'une élite. Il faudra attendre Mars 1828 pour que justice soit rendue à son génie. C'est la première fois qu'un concert, à VIENNE ne sera composé que de ses propres oeuvres.

Le 19 novembre 1828, SCHUBERT meurt à 31 ans laissant un catalogue d'oeuvres impressionnant dont : des ouvertures - des symphonies - des messes - des opéras - un nombre très important d'oeuvres de musique de chambre dont 15 quatuors à cordes - des centaines d'oeuvres pour piano : sonates... impromptus... Wanderer fantaisie... et plus de 600 lieder.

D'origine allemande, le terme LIED désigne une oeuvre vocale de courte dimension, écrite sur un poème - en vers ou en prose - en langue allemande, et générallement accompagnée au piano ou plus rarement à l'orchestre (au XIXe siècle).

Jusqu'au XVIe siècle le lied est représenté par les chansons des MINNESANGER, inspirées des chansons des TROUBADOURS et des TROUVERES, et par certains chants religieux.

Le terme lied touchant un vaste répertoire, il est important de différencier le Volkslied du Kunstlied :

Volkslied : chanson populaire - poème et musique simples - auteurs souvent oubliés - tradition orale.

Kunstlied : lied «artistique» - poème de genre plus noble - mis en musique par un compositeur de métier.

Le XIXe siècle a vu naitre le lied de concert accompagné à l'orchestre : WAGNER - *Wesendonck Lieder*. BRAHMS - *Chants sérieux*... ; mais avant tout, une floraison de chefs d'oeuvre accompagnés au piano, depuis les lieder de BEETHOVEN jusqu'à ceux de Hugo WOLF, en passant bien sûr par ceux de SCHUMANN et auparavant ceux de SCHUBERT.

Les lieder sont le centre de gravité de l'oeuvre de SCHUBERT. Ils sont au nombre

de 603, séparés ou groupés en cycle. Les poèmes que SCHUBERT choisit de mettre en musique sont de valeur inégale. S'ils sont de GOETHE, SCHILLER ou HEINE... ils compensent ceux de RELLSTAB, SEIDL ou W. MULLER...

A deux reprises en 1823 et 1824, SCHUBERT fera appel à des textes de Wilhehlm MULLER pour ses deux cycles *Die schöne Mullerin et Der Winterreise.*

(L'idée de cycle inclut seulement une unité poétique - dramatique ou psychologique).

Die schöne Müllerin (la belle meunıere) : Il est un meunier ambulant que le ruisseau guide et consolateur, mène vers la belle meunière. L'amour timide qui le consume est bafoué par la bien-aimée qui part avec le chasseur... C'est ainsi que l'on peut résumer *la belle meunière*, suite de 20 poèmes mis en musique pour chant et piano, de mai à octobre 1823.

L'inspiration jaillit sans contrainte, à la manière d'un chant populaire. D'inspiration très diverse, chacun des lieder est le reflet d'une âme vibrante et sensible. L'insouciance, la joie de vivre alternent avec la mélancolie ou le désarroi le plus poignant, sans jamais laisser apparaitre la moindre outrance, la moindre emphase.

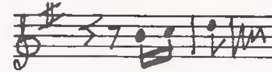
D'inspiration très voisine, les lieder *Wohin* et *Der Müller und der Bach*, seront envisagés l'un après l'autre et sous les mêmes aspects. Quant à *Pause* si différent des deux autres il sera abordé en dernière position.

WOHIN

On peut découper ce lied en trois grands volets AB - X- A'B ': (forme lied variée). Les parties A B et A' B', dans lesquelles on note un souci permanent d'équilibre ternaire, s'articulent autour d'un axe X lui-même divisé en 3 (cf plan).

Le titre *Wohin*, comme les deux héros du poème : le ruisseau et le voyageur impriment à ce texte, à priori une idée de mouvement SCHUBERT utilise divers moyens qui concourent à mettre en valeur cette idée :

- chaque phrase est lancée par une anacrouse



- la main droite de l'accompagnement fait entendre un mouvement ininterrompu de 𝅘𝅥𝅯 en sextolets.
- la main gauche à plusieurs reprises comporte deux plans sonores qui soulignent



et tempèrent

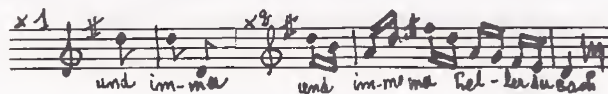
en noires régulières les doubles croches régulières de la main droite.

Après un très bref prélude au piano, les deux premières phrases créent le décor champêtre, d'allure populaire et sur un rythme simple et carré, elles sont presque uniquement énoncées sur l'accord parfait du ton principal sol Majeur.

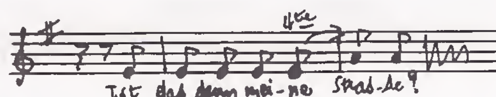


Dans la séquence (mes. 10 à 14) axe autour duquel s'articule la partie A, séquence assombrie par l'emploi du relatif mineur, notons l'importance accordée au mot RATH - (conseil) alors point culminant de toute la partie A. A ce moment le meunier prend conscience que le ruisseau sera le guide... le conseiller... La partie B (mesure 23 à 34) dobt l'allure mélodique revêt aussi deux aspects différents est dominée par le mot IMMER : toujours. C'est lui que SCHUBERT met en valeur (mes. 27) par un saut descendant d'octave (X1), ce qui renforce l'accent porté naturellement sur la première syllabe du motet la mes. 33(X2) immer est exprimé

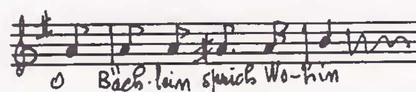
avec encore plus d'ampleur, jusqu'à un fa#, note la plus aigüe de la ligne mélodique jusqu'à la mesure 71.



Contrastant avec cette partie très chantante, intervient, après un bref interlude une autre séquence dont le début est proche d'un récitatif (mes. 35) «*est-ce donc ma route*» -

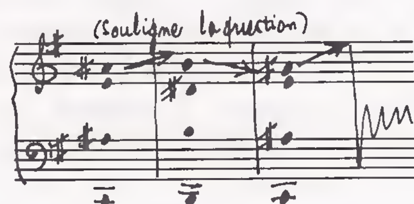


déclamation soutenue dont le saut de quarte final est si caractéristique de l'inflexion naturelle de la voix. Le statisme de cette première phrase chargée de doute devient plus tendu (mes. 38) des rythmes pointés apparaissent avec un chromatisme



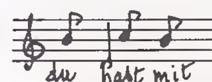
entrainé par la question de plus en plus pressante - exacerbée même (- Wohin de plus en plus rapprochés).

L'incertitude qui se dégage du texte est renforcée par l'accompagnement qui se balance ici sur deux accords en mi mineur

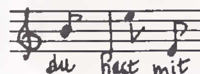


Les appuis mélodiques de toute cette phrase (mes. 35 à 41) se font sur les notes tonales de mi mineur, degrés forts dont l'utilisation renforce l'aspect dramatique du texte : début de la phrase «ist» Mi - «Strasse» LA - «Wohin» SI - «Wohin» MI.

A partir des mesures 41 et 42 on notera à nouveau un procédé cher à SCHUBERT. Il met ici en relief «l'accusation» portée au ruisseau par le meunier : «*tu m'as complètement...*» «*Du hast*» mes. 41



qui, lors de la reprise du même texte s'élance fougueusement avec un saut de quarte pour retomber sur l'octave inférieure(mes. 45 - 46)



L'allure dramatique de la partie centrale s'estompe peu à peu. Le doute fait place à l'insouciance : de mi mineur nous retournons au ton principal sol Majeur. Le charme bucolique reparait mes. 53 avec un retour à la première phrase de l'oeuvre. Le voyageur se laisse guider sans souci jusqu'à la coda (mes. 73 à la fin), extraite de la deuxième partie de la phrase (A. Le lied s'achève par deux mesures de postlude, exacte réplique du prélude.

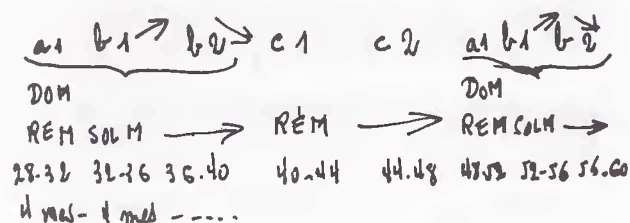
La voix est soutenue par un accompagnement très homogène. D'un bout à l'autre de l'oeuvre, la main droite fait entendre des sextolets de fluides ♬ soutenues à la main gauche par trois formules d'accompagnement, revenant périodiquement :

- ligne rythmique de noires (tonique) à laquelle s'ajoute, à la quinte un dessin de syncopes
- octaves brisées (mes. 11)
- et mes. 23 - doublure de la mélodie à la basse.

	A						B			X				A'		B'			
structure	pré-lude	a1	a1	fré-quen-ce	a1	a1	b	c	c	Sé-quen-ce	b	c	sé-quen-ce	a1	a1	b	e	é	coda
Schéma tonal classique modul. aux tons voisins	Sol M	Sol M		Mim La m	Sol M →		Mi m Ré M →			La m mi m →			Sol M	Sol M →		Mi m Ré M Sol M →			
Nos mesures	1-2	2-6	6-10	10 12-14	14-18	18-22	22 25-26	26-30	30-34	35-41	41-45	45-49	49-53	53-57	57-61	61-65	65-69	69-73	73-81

DER MULLER UND DER BACH

La découpe du poème entraine ici, à nouveau une structure ternaire. Le monologue nostalgique du meunier est interrompu dans sa partie centrale par le ruisseau qui projette une lueur d'espoir sur son âme désolée - lueur d'espoir encore affirmée par le changement de mode : de sol mineur ton principal, nous passons en sol Majeur (mes. 33) par l'intermédiaire de **DO** (mes. 28-30) et **RE Majeur** (mes. 31). Notons d'autre part à l'intérieur de chacune des 3 parties principales une volonté de «sous-découpage» tertiaire soulignée par une symétrie tonale.
prenons comme exemple la partie centrale de l'oeuvre ou B. : Der Bach



On retrouve ici comme dans certaines mesures de *WOHIN* les caractéristiques qui concourent à donner tout son élan et sa vivacité au discours musical

- le rythme général à 3 temps
- Dans la partie **A**, l'accentuation du 2e temps par la Main droite de l'accompagnement - sorte de rebond.
- à partir de la mesure 29 dans la partie **B**, la main droite évocant la course du ruisseau, égrène un flot régulier de doubles-croches.
- prédominance des valeurs pointées à la voix.
- phrases lancées par des anacrouses dont une particulièrement intéressante mes. **48**

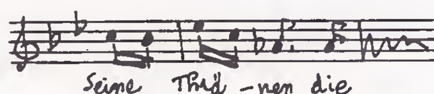
Bien qu'éclairées par des tonalités différentes, les trois strophes de ce lied pressentent une unité indiscutable : même lyrisme, même exubérance de la ligne vocale, ample et expressive.

A travers ce lied on retrouve la même veine populaire s'exprimant soit par la découpe des phrases en deux parties, l'une interrogative, l'autre conclusive (cf les deux phrases mes. 74 à 82), ou, partie B, par les formules caractéristiques du ländler (danse populaire autrichienne à 3 temps).

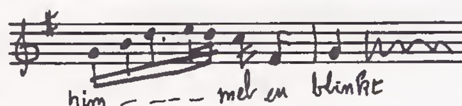


SCHUBERT renforce l'expression du texte par différents figuralismes - l'importance du mot **liebe** est soulignée par le Fa#, point culminant de la phrase mélodique (a1 mes. 3 à 6) note sensible, donc facteur de tension.

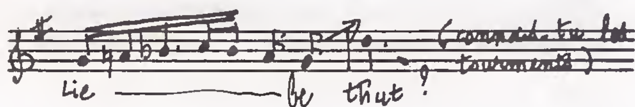
- notons aussi l'emploi de la sixte napolitaine (deuxième degré abaissé en **mineur**) utilisée à trois reprises dans la partie **A** (mes. 8 phr. a2) (mes. 16 - b2) (mes. 25 - a2) - mesure 16 remarquons le mot **Thränen** sombrement souligné par le la ♭



- quant à **liebe** mesure 30, il se teinte d'espérance grâce à un saut de sixte ascendant, de même que **Himmel**, sera imagé par une **courte** vocalise mesure 39.



Plus loin on remarquera encore ce procédé (mes. 68 et 69) sous **liebe thut**



que produit l'amour ? avec ce saut de quinte interrogatif si naturel dans la déclamation.

La partie **A'** apparait tout d'abord comme une réplique symétrique de **A**, mais au cours de son déroulement elle se colore de résignation puis de confiance par le jeu des modulations, passant de **sol mineur** à do mineur (mes. 70) puis à si ♭ **Majeur** (mes. 73) pour aboutir en **sol Majeur** par le biais d'un chromatisme à la basse (mes. 74, 75, 76). Suivant le jeu d'ombre et de lumière cher à SCHUBERT, **sol Majeur** éclaire le texte différemment depuis la mesure 74 et lui donne une dimension expressive nouvelle, jusqu'au postlude de 7 mesures qui prolonge l'impression d'optimisme des deux dernières phrases.

Comme dans **WOHIN l'accompagnement** s'articule sur trois formules rythmiques qui seront combinées de différentes manières :



L'accompagnement souligne discrètement la mélodie, la soutient mais à l'encontre de celui de **Pause** ne commente pas l'action.

Tout l'intérêt de ces deux lieder réside dans le traitement de la voix - SCHUBERT a le sens inné de la fusion intime de la parole et de la musique.

PAUSE

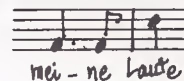
La construction de l'ensemble de ce lied répond encore une fois à un souci d'équilibre ternaire ; il ne s'agit pas d'un cadre **rigide** imposé au texte, mais d'une forme très souple que suggère le texte lui-même.

Cette articulation est soulignée

- au piano par une idée musicale nettement caractérisée, qui sert de prélude et dont le retour, à découvert, dans la même tonalité de si ♭, annonce la troisième partie



à la voix par un intervalle de sixte **ascendante** qui met en valeur le mot **«Laute»** mes. 9 - mes. **46** :



TEXTE ALLEMAND	TRADUCTION	STRUCTURE MUSICALE
Meine Laute hab'ich gehängt audie Wand. hab'sie umschlungen mit einem grûnen Band ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll, weiss nicht, wie ichs' in Reime zwingen soll.	J'ai pendu mon luth au mur Je l'ai noué d'un ruban vert Je ne peux plus chanter, mon coeur est trop plein comment traduire tant de passion ?	A
Meiner Schnsucht aller heissesten Schmerz durft' ich aus hauchen in Liederscherz und wie ich Klagte so süss und fein glaubt'ich doch, mein Deiden wär'hicht Klein	La douleur brûlante de la nostalgie Je savais l'exprimer en chansons plaisantes mais en me plaignant si doucement Je n'oublierai pas que ma peine était grande	a
Ei, wie gross ist wohl meines Glückes Last, dass Kein Klang auf Erden es in sich fasst, bis	Ah ! qu'il est lourd le fardeau de mon bonheur puisqu'aucun chant sur terre ne le contient bis	b a'
Num, liebe Laute, ruh'an dem Nagel hier ! und weht ein Lüftchen überdie Saiten dir, und streift eine Biene mit ihren Flügehn dich, da wird mir so bange, und es durchschauert mich. Warum liess ich dass Band auch hängen so lang ? Oft fliegt's um die Saiten mit seuf zendera Klang. Ist es der Nach Klang meiner Liebespein ? Soll es das Vorspiel nener Lieder sein ? Ist... Soll...	Maintenant luth mon ami, repose sur ce mur ! Mais qu'une brise réveille tes cordes qu'une abeille t'effleure de ses ailes et la peur me saisit et je frissonne. Pourquoi ai-je laissé ce long ruban ? Parfois il frôle les cordes Comme un soupir. Est-ce l'écho de mon tourment d'amour ? Est-ce le prélude à de nouveaux chants ? Est-ce...	A'

Dans la partie centrale B, la voix, tributaire de l'acco pagnement, développe un motif mélodique que le piano introduit seul mes. 20.



Loin d'être un carcan pour le musicien, cette coupe tripartite est utilisée avec un rare bonheur : SCHUBERT écarte toute symétrie rigoureuse au profit d'un discours musical dont l'intérêt se renouvelle constamment, en accord avec le texte. Nous essayerons par une analyse plus détaillée, à l'intérieur de chaque partie de la conduite mélodique, du rôle du piano, du jeu des modulations, de rendre compte de cette convivence entre le poème et la musique.

Analyse de détail - partie A

L'individualité du piano s'affirme dès les 8 mes. d'introduction (ex. 1) : longues tenues à la main gauche sur une quinte à vide - rythme quasi obstiné à la main droite, tonalité immuable de si♭ M : La poète est comme figé devant son luth.

Même impression de statisme à la mélodie, avec l'utilisation de quelques notes inlassablement répétées, et la persistance de

l'intervalle de sixte **Majeure fa ré** - Un syllabisme rigoureux met en valeur le texte.

Dans tout ce début, la voix et le piano vont chacun leur chemin comme étrangers l'un à l'autre, aucune rencontre ne se produit. Le luth (symbole de l'inspiration) accroché au mur, reste obstinément muet, le poète désespérement seul.

partie B

a) Meiner Schnsucht... Klein. Evocation d'un passé ou les accents du luth savaient traduire la plainte du poète.

Mélodie et accompagnement vont être ici indissolublement liés - un chant s'ébauche au piano mes. 20, repris aussitôt par la voix ; la mélodie se fait plus chaleureuse, l'ambitus s'élargit (arpège de 7e ascendant mes. 25, saut d'octave mes.31). On remarque la souplesse rythmique et vocalistique de tout ce passage, l'ondoiement de la ligne mélodique, et surtout le parti expressif que SCHUBERT sait tirer de l'appogiature (note étrangère à l'harmonie).



La main droite du piano chante elle aussi, doublant presque d'un bout à l'autre la voix à la tierce inférieure, faisant écho mesure 32 à la belle inflexion vocale de la mesure précédente - la main gauche, abandonnant les longues tenues, s'anime à partir de la mes. 20 et marque désormais tous les temps. La stabilité tonale a fait place à un discours plus mouvant - on notera en particulier

- la juxtaposition de deux accords en rapport de tierce (mes. 19 à 20 : si ♭ M et **sol** m. - mes. 23 à 24 : **RE M** et **fa M** avec ce que les traités d'harmonie appellent pudiquement une «fausse relation» fa♯ fa♮ , si expressive ici.
- le changement de mode sur une même tonique (do M, do min. mes. 26).

b) Ei, wie gross... last. - Exclamation douloureuse, qui nous ramène brusquement à la réalité présente.

Avec un sens extraordinaire de la concision et de l'efficacité dramatique, SCHUBERT, en deux mesures rompt complètement avec ce qui précède : déclamation brutale, précipitée à la voix, accords forte et martelés au piano - modulation vers **Ré ♭** ; l'effet est d'autant plus saisissant qu'il inattendu et bref, car ce chant plus idéal, ce chant que le poète recherche si avidement, la musique nous le livre soudain dans cette nouvelle tonalité chaude et radieuse de **Ré ♭ Majeur.**

a') dass... fast ?

La mélodie utilise les mêmes ressources expressives (souplesse rythmique - appogiatures, que dans a, - s'épanouissant librement, culminant sur un **sol ♭** , soutenue par de longs accords du piano d'un caractère presque religieux, elle est comme transfigurée. L'épisode s'achève sur une incertitude : c'est, à la mélodie une note sensible qui ne se résoud pas (**la ♮**), à l'accompagnement un accord de dominante de la tonalité. Puis le piano redit comme un écho la question de la voix



Avant de réintroduire les mesures initiales dans la tonalité de départ (**Si ♭ M**) qui vont nous conduire à la dernière partie

partie A'

Le luth, pendu au mur, vain et inutile sollicite à nouveau l'attention du poète. D'où le retour du piano de la formule d'accompagnement utilisée au début, et à al voix, d'une mélodie calquée sur celle de la première partie avec en particulier l'exploitation de cet intervalle de sixte majeure auquel

nous avons déjà fait allusion.

Pourtant une note d'espoir tempère le pessimisme de la première strophe, l'atmosphère se détend dans les derniers vers : le silence n'est peut-être pas irrémédiable, de nouveaux chants sont encore possibles.

Une brusque modulation du piano en la ♭ M (mes. 56) annonce un changement de climat. Puis le motif de l'accompagnement minorisé (mes. 63) s'immobilise sur un accord inattendu du 6e degré d'un caractère extatique tandis que la voix s'épanche sous contrainte soulignant **«meiner liebespein»**. Une enharmonie (le fa ♭ devenant mi ♮ et le ré ♭ devenant en fait un do ♯) rétablit le ton principal.



Comme pour mieux nous en faire sentir la valeur symbolique, SCHUBERT répète une seconde fois ce moment d'effusion et le piano conclut par un rappel écourté des premières mesures.

Grâce à son sens inné de la prosodie, SCHUBERT a pu transcender la faiblesse de certains textes. Tout concourt dans sa musique à épouser les moindres significations des mots et des phrases. Le rythme suit celui du langage parlé. La conduite mélodique est toujours aisée et naturelle. Le jeu des modulations souvent chargé d'une grande puissance expressive et l'accompagnement n'est plus là uniquement pour soutenir la déclamation mais commente le texte et va même au-delà.

Autant de moyens qui permettent de suivre les méandres les plus subtils de la psychologie du texte.

«D'une composition à l'origine brève et populaire, SCHUBERT a fait une des formes les plus grandes et les plus fécondes du romantisme».

M. SCHNEIDER



LES MUSIQUES ACTUELLES *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

LES FORMES ALEATOIRE ET OUVERTE (suite)

Les compositeurs (suite).

Une solide formation au Conservatoire de Paris et dans les Groupes de recherche, alliée à un besoin d'indépendance, permet à Claude BALLIF (1924) de manier les techniques d'avant-garde avec autant d'habilité que celles de la tradition mais en cherchant, surtout à rester expressif : «L'émotion de je ne sais où, tempérée «par le souci d'être intelligible, voilà ma musique», affirme-t-il. Après avoir sacrifié vers les années 50 à la mode du dodécaphonisme qui l'a conduit au rejet de la tonalité, il opte pour la forme ouverte dans ses **Sonates pour piano** et ses quatre pièces pour orchestre intitulées **Lovecraft, Voyage de mon oreille, Ceci et celà et A cor et à cri.** Ses **Pièces détachées** pour piano (1953) sont des pages fortement contrastées, garnies de traits parcourant le clavier du grave à l'aigu, avec de larges séquences de virtuosité faisant parfois songer à celles de Liszt. **Quatuors et Trios** offrent une polyphonie évolutive, inscrite dans des structures traditionnelles ou aléatoires. La **Sonate pour piano et violon** établit une manière originale de concevoir le dialogue entre ces deux instruments, chacun allant «son chemin» sans qu'il en résulte pour autant une impression de désordre.

Mais c'est dans la musique vocale d'inspiration religieuse que le musicien semble avoir trouvé le véritable moyen de s'exprimer. Les **Quatre Antiennes à la Sainte Vierge** (1965) ont été longuement méditées avant d'être écrites ; le **Salve Regina** constitue un Final dont le style dépouillé exprime l'espérance et convient à la grandeur du sujet. Même pureté dans le style des **Prières** aux lignes simples, tandis que les cuivres interviennent entre les versets avec leurs sonorités souvent profondes et graves. D'abord conçues pour voix et piano, les **Phrases sur le souffle** (1958) ont été finalement orchestrées en un véritable kaléidoscope de sonorités ; la rudesse des dissonances se trouve atténuée par des associations heureuses des timbres.

Francis MIRIGLIO (1924) a travaillé l'écriture avec D. Milhayd. Il étend, autant aux timbres qu'aux éléments de structure un style aléatoire dont il limite strictement les possibilités de hasard. Parmi ses partitions déjà nombreuses, il faut signaler les **Espaces I à V** pour bande magnétique et diverses formations instrumentales, **Tremplins** pour ensemble de quinze à trente-deux instrumentistes, et une oeuvre créée avec succès au Festival de Royan en 1973, **Extensions** dont il existe plusieurs versions destinées soit aux percussions, soit à l'orchestre. Signalons que Miriglio anime les excellents concerts de la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence, dont les collections comprennent plusieurs mobiles.

Marius CONSTANT (1925) a reçu lui aussi une solide formation au Conservatoire et dans divers Groupes de recherche. Après des partitions pour ballet (**Haut-Voltage, Cyrano de Bergerac**), après les **24 préludes pour orchestre** (1958) qui offrent une répartition inédite des timbres, il s'oriente vers la musique aléatoire dans **Turner** (1961), et dans les **Chants de Maldoror** (1962) sur le texte en prose de Lautréamont, pour un récitant, un chorégraphe faisant office de chef d'orchestre, vingt-trois improvisateurs et dix violoncelles ; la dernière version entendue propose aux exécutants un choix d'éléments et de combinaisons dans lesquels ils peuvent puiser selon leur goût, mais en s'inspirant toujours du texte poétique qu'ils ont sous les yeux. C'est l'oeuvre aléatoire typique de la première manière puisqu'elle fixe à l'avance des limites aux initiatives des interprètes. Notons encore à propos de ces Chants que le danseur improvise sa chorégraphie en suivant le texte et la musique. Dans **Winds** (1968), le compositeur pro-

*Voir n° 239, 240, 241, 242, 243, 245.

pose «des cellules libres enchainées» non par l'élément temps mais par des impacts successifs de sons appartenant à trois catégories : «sons durs, sons neutres et sons friables». Dans **Traits** il élargit la forme jusqu'à autoriser des improvisations collectives d'après des schémas préétablis, à l'exclusion des formes traditionnelles comme la fugue ou la sonate. Les **Quatorze Stations** sont une évocation du Chemin de Croix pour deux groupes d'instrumentistes : une percussion très etoffée, et un ensemble de solistes avec clavecin et guitare électrique ; sonorités éclectiques, insérées dans un relief sonore traduisant avec éclat ou émotion les étapes successives de la Passion. Signalons encore une très belle partition de ballet, que nous n'avons malheureusement entendue qu'une seule fois à la radio, **L'Eloge de la Folie**. D'emblée elle nous a paru rassembler toutes les qualités du style actuel du musicien : un art accompli dans la façon d'associer les voix aux instruments de telle manière qu'une sonorité coule dans la suivante, un sens aigu de l'équilibre dans les structures et l'improvisation, et la recherche d'une expression toute intérieure.

André BOUCOURECHLIEV (1925), d'origine bulgare, naturalisé français, a acquis les procédés de composition électronique au Studio de Milan. Pour lui, «en parler c'est parler de la musique «tout court». Il ne se désintéresse pas pour autant des autres techniques, notamment de l'aléatoire ; tel est le cas des **Archipels**, série toujours en chantier de pièces pour différentes formations. La première, **Archipel I** (1967) est écrite pour deux pianos et deux percussions : «Les quatre partitions de la pièce, précise-t-il, sont comme de grandes cartes marines sur lesquelles les quatre interprètes sont amenés à choisir, à orienter, à concerter, à modifier sans cesse le cours de leur navigation». La seconde pièce (1968) pour quatuor à cordes obéit au même principe. **Archipel III** (1969) pour piano, difficile d'exécution, débute par de larges traits parcourant l'ensemble du clavier. **Archipel IV** (1970) est une «autre lecture du précédent». Plusieurs oeuvres tout aussi importantes figurent au catalogue de ce musicien attiré par les formes mobiles. **Ombres** (1970) intègre, dit l'auteur, «des éléments beethovéniens dans mon style personnel en vue d'une unité musicale à plusieurs niveaux». Sans être un «collage», la partition fait cependant des emprunts aux thèmes du Maitre de Bonn, en procédant par allusions plus que par citations. **Amers** (1972) est un hommage musical rendu à Saint-John Perse ; l'itinéraire aléatoire y est figuré par une Rose des vents, le chef faisant d'abord son choix de parcours et confiant ensuite le développement aux solistes. Chatoiements de sonorités, impressionnisme poétique, telles sont les premières qualités qui nous ont frappé lors des versions présentées au Festival de la Rochelle en 1973.

Avec John Cage et le pianiste David Tudor, Earl BROWN (1926) a contribué à faire connaitre la forme aléatoire aux Etats-Unis puis en Europe. **December 52** et **Folio** (1952), «indéterminés quant à l'exécution» selon le musicien, innovent aussi en graphie musicale. Pour la première de ces oeuvres, il n'impose aucune instrumentation. Sur la page sont tracées des figures géométriques, carrés, rectangles, d'un ton plus ou moins foncé ; d'après la place de telle ou telle figure, selon sa forme et son épaisseur, l'exécutant intervient et décide pour son instrument de la tessiture et de l'intensité que l'image lui suggère. **Folio** laisse tellement d'initiative à l'interprète que Brown avoue : «Peu s'en fallut que je ne produise rien du tout». **Twenty-five Pages** («Vingt-cinq pages») a besoin de un à vingt-cinq pianos ; les signes de durée ne sont ici que des traits prolongeant les notes, que l'interprète traduit selon sa perception visuelle ; les pages peuvent aussi être retournées ou placées dans n'importe quel ordre, lues en clé de sol ou de fa indifféremment. Cette oeuvre ayant suscité de fortes réserves lors de sa première audition, le musicien en revient alors à des structures moins soumises au hasard et à une graphie plus précise dans **Indices et Times Five** («Temps cinq», 1963) pour cinq instruments et bande magnétique. Nouvelle orientation dans **Available Forms II** («Formes disponibles II») influencé par des sculptures, où les deux chefs décident «spontanément» de l'ordre dans lequel les diverses parties seront jouées. Dans **Calder Piece**, les quatre exécutants observent le jeu d'un mobile de Calder tenant le rôle de chef. Toutes les partitions de Brown posent donc des problèmes difficiles aux exécutants qui, devant un public, se doivent de présenter une oeuvre vraiment achevée et non de simples essais. Nous avons pu constater, durant l'écoute des partitions de Brown, que la plupart des auditeurs ne parvenaient pas à comprendre les intentions du compositeur ni à saisir la structure interne de l'oeuvre.

Henri POUSSEUR (1929) s'est d'abord engagé dans les voies contraignantes du dodécaphonisme : il en élargit toutefois le champ dans les **Perspectives** (1953) pour deux pianos, la série étant ici appliquée à des divisions au 1/16e de ton et à tous les paramètres des sons. Après avoir travaillé au Studio de Cologne, il s'intéresse aux instruments électroniques ; il produit alors **Séismogramme, puis Scambi («Echanges»**, 1957) où il emploie des sons blancs filtrés qu'il travaille, combine et structure de manière aléatoire en seize sections indépendantes pouvant être associées soit par successions,

soit par superpositions. Notons en passant que les sons électroniques se prêtent mieux que tous autres à cette «mobilité des réseaux possibles». De nouvelles partitions vont encore explorer la forme ouverte : **Mobile** pour deux pianos (1958) ; **Rimes pour différentes sources sonores** (1959) qui associe la bande à des instruments divers ; **Répons** pour sept instruments où l'ordre d'entrée des interprètes est tiré au sort, et la direction de l'ensemble déterminée sur un échiquier. D'une rencontre avec Michel Butor - représentant éminent du «Nouveau roman» - est née l'idée d'un opéra, **Votre Faust** (1968) ; Méphistophèles y est incarné par un directeur de théâtre, et Faust par un jeune musicien qu'évoque un «collage» de motifs divers empruntés à Monteverdi, Gounod, Berg, etc... D'autres personnages participent à l'action : une cantatrice médiatrice, un compagnon de Faust, et Maggy une servante d'auberge. A la fin du premier volet, le public est invité à décider par vote si Faust se rendra ou non à un spectacle de marionnettes. Le public peut, s'il le désire, stopper le déroulement des scènes. Ainsi se constitue un **opéra ouvert** où les spectateurs sont appelés à jouer eux aussi un rôle. Les compositions ultérieures d'Henri Pousseur présentent toutes d'autres innovations : par exemple **Strawinsky au futur** veut évoquer, avec de la musique et de la danse, les personnages de certaines compositions de l'auteur du **Sacre** : Orphée, Oedipe, Perséphone, etc...

Luis de PABLO (1930) a créé en 1965 le Groupe musical madrilène «Alea» dans le but de promouvoir les oeuvres contemporaines ; Groupe qui a malheureusement disparu en 1973. Ses premières compositions sont sérielles, plus près de Webern que de Schönberg : **Radial** ; **Polar**, cette dernière révélant trois lignes de force qui vont animer toutes ses oeuvres : une prospection continue des timbres, une liberté de choix par l'aléatoire ou le hasard, et une spontanéité qui relève d'une simplification des moyens mis en oeuvre. En 1965, Luis de Pablo entreprend d'écrire une série de partitions pour diverses formations : les **Modulos. Modulos III** (1967) pour dix sept instruments opère un retour en arrière par rapport aux initiatives permises précédemment aux interprètes : seules demeurent encore libres les superpositions de matériel. Vers 1969, Pablo s'oriente vers de nouvelles techniques visant à incorporer dans une composition musicale des éléments étrangers à la musique ou à la danse. Ainsi, dit le musicien, **Solitude interrompue** (1972) constitue «un dialogue entre une bande sonore de musique fixe et élaborée par un synthétiseur, des objets visuels rendus mobiles par injection d'air, et des structures plus ou moins lumineuses». On retrouve de tels ensembles audio-visuel dans le théâtre musical.

Vinka GLOBOKAR (1934) est originaire de Yougoslavie. Disciple de Leibowitz pour le dodécaphonisme et de Berio pour la musique électronique, il tente de réaliser une synthèse des styles que lui ont enseigné ses professeurs auxquels il joint l'aléatoire. Une de ses premières oeuvres est **Voie** (1966) pour trois groupes de choeurs et un ensemble instrumental sur un texte du poète futuriste russe Miakowski, extrait du «Poème d'Octobre». Virtuose du trombone, c'est à son instrument qu'il destine **Discours II** (1968), tandis que **Discours III** réclame cinq hautbois, et le **Discours IV** trois clarinettes manipulées. Le **Concerto grosso** comprend un matériel traditionnel destiné à des instrumentistes, cinq solistes et un choeur. Signalons encore les **Correspondances** (1969) pour quatre exécutants (corde, anche, cuivre et percussion) où chaque instrument reste soumis à la rythmique générale de l'ensemble tout en tenant compte de ce qu'imaginent ses partenaires en vue de créer des «correspondances» entre leurs différentes interventions.

(à suivre)

UN DOCUMENT

SAINT-SAENS, COMPOSITEUR DE CINQ ANS

par
René BERTHELOT

Une cousine éloignée de Saint-Saëns, qui habite Orléans, a bien voulu - et je l'en remercie - me laisser feuilleter une liasse de ses archives familiales. Parmi celles-ci se trouvait le document inédit reproduit ci-dessus. Il s'agit d'une copie, par Mme Saint-Saëns mère, de la première romance composée par son fils, en mai 1841. Né en octobre 1835, le futur auteur de **Samson et Dalila** avait donc cinq ans et demi.

Certes ce petit morceau, où passe le souvenir de la pièce de Beethoven **Für Elise** (appelée en France - sans raison valable - «Lettre à Elise») n'égale peut-être pas les gentils menuets inventés par Mozart à six ans. Mais une remarque doit être faite : il s'agit là d'une pièce vocale, faisant appel à un texte de Marceline Desbordes-Valmore, ce qui laisse supposer, chez le petit Camille, un intérêt extrêmement précoce pour la poésie (on sait du reste que Saint-Saëns, en son âge mûr, s'adonnera non sans talent à l'art des vers). Si l'on considère que le premier lied connu de Mozart, **An die Freunde**, date de 1768, année où le jeune Wolfgang atteignit ses douze ans, on peut, dans cette compétition d'enfants prodiges, donner ici un point à l'avantage de Saint-Saëns !

Document curieux, en tout cas, et dont le caractère exceptionnel ne manquera pas de frapper ceux qui, par profession, sont à même de mesurer les capacités musicales - en général beaucoup plus modestes à cet âge - de la plupart des enfants.

Première Romance de Camille Saint-Saëns (du 15 Mai 1841.)

Dim.

En vain l'auro-re qui te co-lo-re annonce un jour fait pour l'a-mour de ta pen-

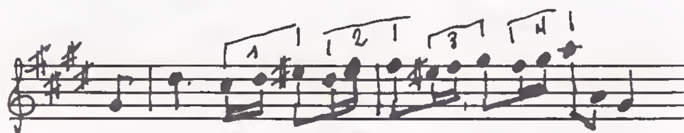
sé-e tout oppres-sé-e pour te re-voir j'at-tends ce soir

LE PATRIOTISME DE CHOPIN *

par
E. LELOUCH
Professeur d'Education Musicale

POLONAISE OP. 26 No 1

Une entrée terrifiante qui débouche sur un chant voluptueux qui s'émerveille de sa propre inspiration au point de le répéter quatre fois ; voilà bien une des caractéristiques de l'écriture de Chopin.



De même, après une symétrie si bien organisée, le triolet de la main droite vient taquiner le duolet de la main gauche ; mais loin de s'en formaliser, celle-ci se met à chanter avec elle et l'enveloppe de ses grands intervalles. En l'espace de six mesures, Chopin nous a révélé ses principaux atouts : énergie, tendresse, réserve, chaleur ; tout cela dans un laps de temps très limité.



Le ré ♯ étant la note de référence, par excellence, c'est à partir de lui que s'organise le chant. Il marque le départ, l'aboutissement, et préside également au développement de l'oeuvre. L'appogiature sur ce même ré ♯ qui retarde la conclusion, démontre à quel point cette note prend progressivement une valeur symbolique ; aussi, c'est à regret que Chopin «glisse» un degré au-dessous pour conclure sur le do ♯ à la 24ème mesure ; comme s'il redoutait la conclusion sur la tonique.



On peut se demander pourquoi ce deuxième degré, le moins tonal de tous, a été choisi. C'est également lui que l'on retrouve quand la main droite, hésitante, le répète inlassablement avant de développer un des passages les plus chaleureux de l'oeuvre. On retrouve la cellule rythmique ♫ mais elle s'est humanisée au passage. La prolifération régulière de cette formule lui donnait un aspect académique qui l'empêchait d'être expressive ; seule, elle retrouve son autonomie et sa liberté.



Par quel miracle le do ♯ s'est-il transformé en ré ♭? Cette modulation, ô combien fauréenne, nous projette dans l'univers de l'extase. Ces audaces harmoniques n'annoncent-elles pas Wagner ?



* Voir Education Musicale n° 244 Janvier, 246 Mars 1978



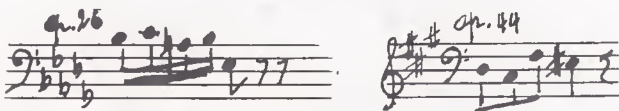
Quant à cette main gauche, elle est la réplique vivante du prélude nº 3.



Avec quelle aisance Chopin joue sur le déséquilibre des forces en puissance, plus la pulsation est régulière, et plus il nous démontre comment il peut passer entre les mailles, trois pour deux, mélismes qui affectent de se séparer du temps et qui aboutissent, malgré tout, sur le temps, sextolets de doubles croches, etc... Le lièvre rattrape toujours la tortue, bien qu'aucun pari n'ait été engagé.

POLONAISES OP. 26 Nº 2 et OP. 44

Il est incontestable que la polonaise op. 26 et l'op. 44 obéissent à une même inspiration, qui est celle du troisième scherzo.



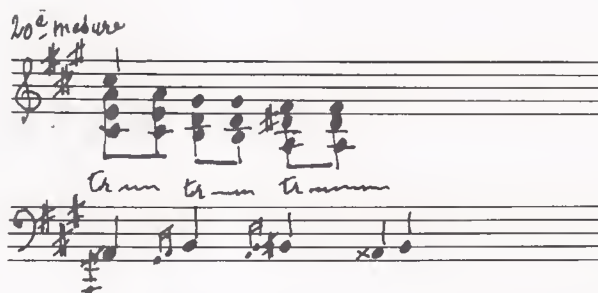
L'op. 44 utilise, néanmoins un langage moins dissimulé que l'op. 26. Dans l'op. 26, il faut aller chercher la signification, en quelque sorte dans les replis de l'âme.

Cette égratignure du sol bémol rend la formule douloureuse ; une formule qui s'allonge perpétuellement dès que sa survie parait menacée.



Alors que les octaves de l'op. 44 ouvrent les mêmes horizons que la grande polonaise en la bémol ; face à l'inspiration pure, qui se défait de toute provocation d'ordre pianistique, il y a les acquisitions purement digitales qui trouvent leur formule spontanément sur le clavier.

Chopin n'a certes pas renié Beethoven, comme dans la sonate op. 109 ; il fait gronder les trilles à la main gauche pour asseoir le chant de la main droite et accroitre son importance.



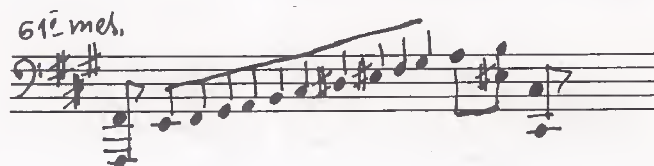
Il convient de souligner la façon très originale dont Chopin coupe court à la conversation, en affirmant la tonalité de fa mineur et en faisant entendre aussitôt après un fa ♮ qui est ressenti comme une vibration décalée, mais qui est, en fait la dominante de si mineur.



Il faudra trois mesures pour que Chopin se décide à faire entendre le si, mais sitôt cette tonalité révélée, le même dessin mélodique atterit sur la tonalité plus réconfortante de la ♭.



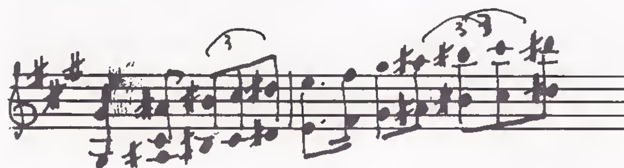
A partir de là, Chopin puise dans ses réserves, selon un procédé qu'il utilise toujours à bon escient : renforcement des basses, dans des formules chromatiques et de la main droite avec des octaves qui sont continuellement nappées vers les aigus ; avec un remplissage de plus en plus abondant, au point de rendre incompréhensible ce grondement de la main gauche qui évoque le flux des vagues de St François de Paul marchant sur les flots de Liszt.



Curieux divertissement que ces qui semblent n'avoir été créés que pour faire rebondir la mélodie, ces multiples impulsions répétées à loisir dans diverses tonalités, ont une action stimulante que rien ne peut arrêter.



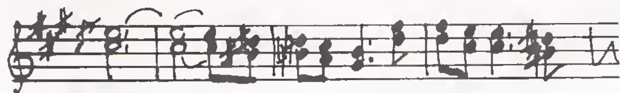
Dans ces conditions, pourquoi ce thème qui nous avait alerté, pour des raisons inconnues, reparait-il alors pour partager équitablement la répartition sonore de ce passage, d'une fébrilité bien portante ?



Prélude sans doute aux lignes qui vont suivre «tempodi mazurka» où la mélodie va faire surface avant de se laisser engloutir par tous les éléments sonores qui ont été déployés.

Ici, plus de référence avec les autres compositeurs, en particulier Liszt à qui il demande sans cesse les recettes de bravoure.

C'est la halte, le grand repos, le moment où Chopin se donne rendez-vous avec Chopin.



POLONAISE op. 40 nº 1

Cette oeuvre est la réplique fidèle de la polonaise en la bémol majeur op. 53. Comme les peintres qui croquent leur modèle maintes fois, avant de leur donner une forme définitive ; cette polonaise, dite militaire, s'inscrit dans l'élaboration future de la polonaise héroique de 1843. Cette ébauche de 1838 offre, néanmoins moins de richesse que la polonaise en la bémol majeur. D'abord, la tonalité crue de la majeur, n'apporte pas la plénitude des tons bémolisés, ensuite, la préparation qui précède le thème et qui fait office de «lever de rideau», dans la polonaise héroique, prédispose l'auditeur à entendre une grande oeuvre ; nous échappons, ici, à un certain conditionnement.

Néanmoins, ces deux oeuvres sont martiales et viriles. Le rythme est à peu près identique ; mais la polonaise en la majeur est beaucoup plus percutante, moins feutrée que celle en la bémol.



L'explication de la tonalité trouve essentiellement sa justification dans la deuxième partie de l'oeuvre ; il est, en effet, aisé de passer de la à ré majeur ; à cet égard, ne croirait-on pas entendre, dans ce deuxième thème, une trompette en ré ?



Les sonorités cuivrées de la main droite sont ici mises en valeur par l'intervention du rythme de la polonaise à la main gauche qui fait office de roulements de tambour.

L'amplification sonore s'effectue par des moyens naturels ; le même chant redoublé à l'octave donne plus de présence à la mélodie.

Ajoutons l'apparition fortuite de ce rythme qui revient périodiquement, apportant une impulsion électrique à un chant qui se veut martial. L'oeuvre aurait un sens tout à fait complet sans cette intervention, et la phrase musicale n'en serait pas modifiée. Mais, c'est précisément cette présence insolite qui donne à l'oeuvre ce que personne ne pourra jamais expliquer.

POLONAISE OP. 40 nº 2

Dans cette polonaise (1838), le grand moment de l'oeuvre se situe dès le début. Avec un pathétisme délirant, contrôlé seulement par la pulsation régulière de la main droite, Chopin, faisant appel à son deuxième instrument de prédilection, le violoncelle, donne ici, pour la première fois, toute l'étendue de son lyrisme. Un lyrisme presque sans retenue et désorganisé, en apparence, par le rubato de la main gauche.

La main droite éclaire ou assombrit, suivant la nature de l'accord, le sens de la phrase. C'est sa parfaite immobilité qui la rend perméable au discours car elle affecte, nonchalamment, de ne pas le suivre, recueillant ainsi de plus près des confidences qu'elle ne sollicite pas.

Parfois, l'accord absorbe la luminosité qui se dégage du chant, freinant en quelque sorte sa course.

Lorsque le chant est à découvert, les grands sauts d'octave redonnent au contraire, la vitalité à la main droite.



Cette façon d'évoluer sur place, confère aux accords la saveur d'un arc-en-ciel : les accords sont précis, mais le changement d'état nous plonge dans l'incertitude qui s'apaise lorsque l'ordre est retrouvé.

Malgré son apparente indifférence, la main droite ne peut s'empêcher de tendre la perche à la main gauche et n'hésite pas à compléter la phrase, lorsque le registre du violoncelle ne le lui permet pas.



A présent, doubles notes et passages de virtuosité peuvent bien se succéder ; la vibration initiale persiste, même après l'accord final en do mineur qui marque la fin de l'oeuvre, en même temps qu'un nouveau départ avec la même basse mais, cette fois, dans notre inconscient.

POLONAISE Nº 53

Faire appel à une masse sonore considérable, déployer un chant large et généreux, scander victorieusement des basses qui refusent catégoriquement toute effusion sentimentale : voilà bien les qualités de cette polonaise, la plus délirante de toutes.

Les précautions du début ne parviennent pas à masquer les intentions de l'auteur. Malgré le cheminement incertain des quartes chromatiques, on devine qu'un éclatement sonore doit avoir lieu ; la programmation semble inscrite dans les mailles les plus ténues.



La formule à répétition ne laisse pas de doute sur les intentions de l'auteur. Tous les éléments disparates semblent vouloir se regrouper à partir de cet appel, pour former un ensemble cohérent.



La façon tonale dont Chopin traite le sujet, la ponctuation rythmique des basses ; tout cela donne des assises solides et inébranlables : voilà le frêle Chopin quittant ses habits d'Arlequin pour revêtir l'armure de Don Quichotte ; Watteau abandonnant ses pastels pour sculpter le marbre de Michel Ange.

On devine aisément que ce thème ira jusqu'à son terme, sans incident de parcours. L'arrogance est telle que toute marche arrière serait interprétée comme une défaillance ou une mièvrerie un peu désuète. Pourtant, cette défaillance, Chopin semble la redouter. Il sait qu'une intention cachée, qui serait méprisée par Liszt, deviendrait pour lui un refuge provisoire : c'est la raison pour laquelle il recharge continuellement ses batteries, en improvisant des gammes qui revitalisent la vigueur de ce chant.

C'est un Chopin bien lisztien qui se différencie de ce compositeur par l'emploi des trilles et des mordants.

Cet ostinato de la main gauche ne nous plonge-t-il pas dans l'atmosphère des funérailles de Liszt ?



Il fallait cette coupure brutale pour que Chopin se surprenne à rêver ; mais cette évocation sera de courte durée ; les impulsions électriques du rythme de la polonaise lui permettront de traduire son rêve tout en restant infiniment éveillé.



Tout au long de son oeuvre, Chopin reste prisonnier de son rythme ; hormis les quelques mesures qui précèdent le retour du theme, mais il s'agit, malgré la diversité des formules, d'une démarche intellectuelle semblable à celle qui existait au début de l'oeuvre : dispersion et regroupement des éléments sonores.

Cette oeuvre demande une participation physique très importante. La dépense musculaire traduit, visuellement, l'impression d'énergie recherchée.

Le génie de Chopin fait le reste, un génie qui échappe dès qu'on veut l'enfermer dans des formules.

(A suivre...)

BERNANOS ET POULENC

par
Yves HUCHER

L'opéra de Monte Carlo a donné deux représentations des **«Dialogues des Carmélites»** (vendredi 17 mars en soirée, et dimanche 19 en matinée)...

Verlaine - Fauré... Maeterlinck - Debussy, Claudel Honegger...

A ces rencontres et à quelques autres, merveilleuses, il était juste et bon que le nom de Francis Poulenc (1899-1963), ami de tant de poètes, fut rapproché de celui d'un grand écrivain : et ce fut la «rencontre» - semi-posthume puisque Bernanos mourut en 1948 - qui devait nous donner l'un des rares chefs-d'oeuvre lyriques de notre temps : **«Les Dialogues des Carmélites»**.

En 1931, Gertrud von Le Fort compose **La dernière sur l'échafaud (Die Letzte am Schafott)** où elle fait coincider sa propre angoisse et celle de son époque et rapproche, par un phénomène de «conscience historique», la Terreur de 1794 et la menace de l'hitlérisme. Dans cette nouvelle sous forme de lettre, elle utilise un fait historique très connu : le 17 juillet 1794, dix jours avant la fin de la Terreur, seize Carmélites de Compiègne, qui avaient fait voeu de martyre, étaient condamnés par le Tribunal révolutionnaire présidé par Fouquier-Tinville. Le jour même elles étaient guillotinées, Place du Trône. Soeur Marie de l'Incarnation se trouvant à Paris pour affaires à ce moment-là, échappa aux poursuites et se fit l'historienne du Carmel en écrivant la **Relation** où elle évoquait les martyres. Gertrud von Le Fort fait surgir du passé historique, le personnage de Blanche de La Force, transposition et propre reflet de l'auteur, en se plaçant dans une double perspective : spirituelle, car l'angoisse de Blanche ne saurait être vaincue que par la Grâce, et historique, puisque la jeune Héroine devient le symbole de la France déchirée par la Révolution.

D'où le thème original : une jeune religieuse accepte le martyre après avoir vaincu la peur.

Or, Bernanos a placé en épigraphe des **Dialogues**, cette phrase, tirée de **La Joie** (1929) : **«En un sens, voyez-vous, la peur est tout de même la fille de Dieu rachetée la nuit du Vendredi Saint. Elle n'est pas belle à voir, non ! tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous, et cependant ne vous y trompez pas : elle est au chevet de chaque agonie, elle intercède pour tous».**

Cette citation est le seul commentaire valable de l'admirable scène de la mort de la Prieure. Mais par là même, Bernanos déplace le thème de la nouvelle primitive : Blanche devient le symbole de la destinée du chrétien engagé dans l'histoire, - l'histoire qui n'est plus que le cadre de la tragédie intérieure.

Cette oeuvre Bernanos la réalise d'abord comme dialogue d'un film que le R.P. Bruckberger voulait tirer de la nouvelle de sa compatriote ; c'était en 1947. Ces «Dialogues» furent jugés inaptes au cinéma ! Un autre film verra le jour en 1960 - abusant du titre, des situations nouvelles et des intentions de Bernanos... Peu importe au reste, et voici l'essentiel : les **Dialogues** furent achevés en mars 1948 ; le même jour, Bernanos s'alite, définitivement terrassé par l'aggravation de sa maladie de foie et faisant voeu de ne plus écrire qu'une **Vie de Jésus**. Il mourra le 5 juillet 1948, à l'hôpital américain de Neuilly où on l'a ramené pour une opération désespérée.

Or, en 1953, le directeur de la maison d'édition musicale Ricordi offrait à Francis Poulenc d'écrire une partition sur la vie de Sainte-Marguerite de Cortone ; le musicien rendit le projet en s'écriant : **«Ah ! si vous aviez un livret d'opéra !...»** L'excellent directeur lui suggère le texte de Bernanos. L'auteur du **Stabat Mater** s'enthousiasme : en septembre 1955, l'oeuvre est écrite, en juin 1956, l'orchestration est terminée. Créés en janvier 1957 à la Scala de Milan, et seulement en juin de la même année à Paris, les **Dialogues** furent reconnus comme **«le meilleur opéra présenté aux Etats-Unis en 1957»**.

Francis Poulenc était bien le musicien tout naturellement désigné pour une telle oeuvre, et pas seulement pour son sens infaillible de la prosodie ou le fait qu'il possédait un don inné d'écrire pour la voix comme Bartok pour les cordes.

Dans une époque de musique «savante», pour ne pas dire scholastique, de musiciens anxieux de l'avenir de leur art, préoccupé de plus en plus de problèmes techniques, persuadés qu'ils sont de l'usure du langage musical traditionnel, Poulenc est un musicien dont l'instinct est la seule règle d'or. Musicien-né, promis dès son jeune âge à la musique, sans rien perdre de la fraicheur première de ses dons, sans les pétrifier, il les a affermis et développés : conscient à l'extrême de ses limites, sans les dépasser il les a étendues. On le croyait seulement frais, gracieux, élégant, on l'a vu prendre de l'ampleur et construire ; on l'imaginait détaché, ironique : on l'a trouvé profondément humain. Transparence et pureté de la ligne musicale s'allient en lui à la race et à l'élégance : encore celle-ci ne succombe-t-elle jamais dans la préciosité, l'afféterie ; raffinée, la musique de Poulenc reste directe, et elle ne dédaigne jamais de plaire, même grave et sérieuse.

«La musique doit humblement chercher à faire plaisir», disait Debussy. La musique de Poulenc illustre à merveille cette parole : elle est toujours prétexte à délectation sonore ; mais cette délectation, qui est une des clés de l'art français, ne signifie pas musique sans profondeur. La grâce, la clarté, la mesure, le plaisir sensuel des sons, tout cela ne serait rien si l'on ne sentait derrière, l'angoisse, les émotions, le tragique même que nous éprouvons. Ici, l'intelligence et le coeur s'équilibrent en une oeuvre humaine et transparente...

L'écriture des **Dialogues** nous rappelle cette affirmation de Monteverdi : **«Le style récitatif, c'est quand on parle en chantant ; le style lyrique, c'est quand on chante en parlant»**.

La partition de Poulenc est l'impossible mariage de ces deux tendances. Si ce mariage a été heureux - sans être le moins du monde «concession à perpétuité» ! - c'est que le texte de Bernanos était digne de porter le musicien et que celui-ci était prêt à entrer dans l'univers bernanosien. Notre seul regret sera donc que Bernanos soit mort douze ans trop tôt pour connaitre une oeuvre dont son confesseur disait à Poulenc :**«Bernanos vous dirait merci ; merci d'avoir par la musique étendu le sens de sa parole et d'avoir inventé autrement le mystère de l'ascension de Blanche. Vous aviez, dès l'origine, trouvé l'accès au coeur des Dialogues et rencontré Bernanos dans sa part de silence, - rencontre d'âmes s'il en fut»**.

Encore Bernanos répondrait-il à ce regret par ces paroles de sagesse : **«Nos pauvres vies, avec leurs travaux, ne sont rien par elles-mêmes, comme des mots détachés du texte. Mais Dieu en compose de majestueux poèmes, et les fait rimer entre elles, quand il lui plait et selon son inspiration. Voilà bien pourquoi nous avons tort de prétendre les placer ici plutôt qu'ailleurs : elles sont toujours là où il faut»**.

Pour Francis Poulenc, peut-être a-t-il eu la bonne fortune, en composant sa partition, de lire ces lignes oubliées de Bernanos :

«N'oublie plus désormais que ce monde hideux ne se soutient encore que par la douce complicité - toujours combattue, toujours renaissante - des poètes et des enfants...» Or, les musiciens sont, chacun sait cela, toujours et inlassablement, de grands enfants...

Il reste à dire un mot de l'écriture orchestrale.

L'orhestre, très nombreux, par trois, est employé en fonction de la couleur instrumentale. L'orchestration, d'une grande variété dans la combinaison des instruments, est conçue en fonction de la tessiture vocale. Transparente, elle n'étouffe jamais les mots, si chargés de sens. Discrète, elle n'est pas pour autant effacée et neutre. A la richeee de l'invention mélodique, à la souplesse sensuelle des modulations, répond à l'orchestre la volupté des timbres due au coloris des instruments à vent. Ceux-ci jouent un rôle prépondérant, en particulier dans les interludes qui commentent et prolongent l'action.

*

L'action se découpe en trois actes et douze tableaux.

Le centre en est évidemment différents lieux du Carmel de Compiègne où va entrer Blanche de La Force : le parloir, une tour, une cellule de l'infirmerie, la chapelle, la salle du chapitre. La bibliothèque du Marquis de La Force est l'endroit où l'on voit Blanche, sous l'effet de la peur que vient de lui causer un incident de la rue où gronde la révolution, se confier à son père et à son frère, et leur annoncer sa décision d'entrer en religion. A ce point de départ, où l'on reviendra au 3e acte - mais la bibliothèque sera pillée et dévastée et le marquis sera mort - répondent la Conciergerie où les Carmélites entendront lecture de la sentence qui les condamne à l'échafaud et la Place de la Révolution où s'accomplira leur sacrifice.

Cette action très sobre peut donc se schématiser ainsi.

Blanche de La Force, que poursuit une peur imprécise sans doute héritée de sa mère, est accueillie au couvent des Carmélites par Madame de Croissy, la mère supérieure qui, sentant la mort prochaine, reçoit d'abord la novice avec une brutalité voulue et l'ayant ainsi mise à l'épreuve, semble, à l'instant de mourir, appeler une dernière fois auprès d'elle **«la dernière venue et pour ce fait, la plus chère à son coeur»**.

Le danger cerne de plus en plus le couvent. Le Chevalier de La Force est venu faire part à sa soeur de l'inquiétude que leur père nourrit à son sujet. Blanche a répondu simplement : **«Je suis une fille du Carmel qui va souffrir pour vous»**. Mais à la fin de l'entretien, elle défaille.

L'aumonier prend congé des religieuses car il doit fuir. La foule se presse à la porte et lui barre le chemin. Le Commissaire du Peuple lit le décret d'expulsion des Carmélites. On annonce que la nouvelle Supérieure doit partir pour Paris. Au dehors, on entend le **«Cà ira»**. Blanche frémit...

Le troisième acte explique le titre de Gertrud von Le

Fort «La dernière à l'échafaud». En effet, les Carmélites ont voté sur la demande de Mère Marie d'accepter le martyre. Une unique opposition... Blanche s'enfuit. et refuse de se rendre à l'adresse que lui indique Mère Marie venue la retrouver. Cependant, elle apprendra l'arrestation de ses soeurs.

Celles-ci, au chant du **Salve Regina**, montent à l'échafaud, précédées de leur Prieure. Soudain, parait Blanche qui traverse la foule et marche au supplice en chantant la dernière strophe du **Veni Creator**. Une fois encore, on entend tomber le couperet. Dans le silence, la foule s'éloigne...

Dans cette action, où les «voix d'hommes» sont naturellement au second plan, dominent quelques grandes figures.

Tout d'abord, avec la mort de la Prieure, Mme de Croissy. Cette mort est atroce, mais non désespérée, car les affres de la sainte femme ont un sens sur lequel repose toute la pièce : croyante et vaillante, la Prieure ne meurt dans l'épouvante que pour acheter ainsi la mort sacrificielle de la pauvre soeur Blanche, torturée par la peur : elle souffre de trop bien se voir mourir, de ne pas pouvoir ignorer la terrible réalité physique de sa propre mort.

Parmi les soeurs du Carmel qui ne sont pas toutes dénuées d'une certaine jalousie à l'encontre de Blanche, dominent deux autres figures. Celle de soeur Marie à qui la Prieure a confié la novice, celle qui plus tard viendra rechercher Blanche, âme toute de noblesse et de droiture, d'infinie compréhension aussi de l'âme humaine, celle qui affirmera : **«Il n'est qu'un moyen de rabaisser son orgueil, c'est de s'élever plus haut que lui»**.

A ces personnages qui plongent dans le drame, s'oppose le caractère de Soeur Constance, oiseau à la chanson qui parait insouciante, la meilleure «amie» de Blanche, celle qui prend sa défense quand il le faut, celle qui a le pressentiment exact de sa mort et qui pourtant témoigne d'une bonne humeur perpétuelle :

«... la vie me parait toujours aussi amusante. J'essaie de faire le mieux possible ce qu'on me commande, mais ce qu'on me commande m'amuse... Après tout, dois-je être blâmée parce que le service du Bon Dieu m'amuse ?»

Ces quelques notes n'ont d'autre prétention que de remettre en mémoire une oeuvre qui mérite de demeurer vivante.

A l'intention de ceux qui auront prochainement le bonheur de la voir ou de la revoir à l'Opéra de Monte Carlo.

A l'intention de ceux qui déplorent qu'elle ne soit pas donnée plus souvent sur nos scènes françaises.

Et, si l'on s'interroge sur le secret de cette réussite parfaite, si l'on ne se contente pas de la triple réponse : ce secret réside dans le dépouillement de l'écriture, la sobriété de l'orchestre, la sincérité poignante de l'inspiration, peut-être aura-t-on une meilleure approche en méditant ces trois confidences extraites de la correspondance de Francis Poulenc, et écrites durant la composition des **Dialogues des Carmélites** (1) :

«Mon opéra, c'est le contraire de la Place Saint-Sulpice».

«Les phrases essentielles sont presque sans orchestre».

«J'espère que lorsque viendra ma vraie mort, je saurai alors mourir comme Blanche de La Force».

1) Renseignement puisé à bonne source et pour répondre par anticipation à la question de bien des lecteurs. Un magnifique enregistrement des **Dialogues** *a été réalisé. Il est épuisé. Il ne sera pas réédité !!!...*
Sans commentaires...



METIERS DE LA MUSIQUE

EXEMPLES DE PROFESSIONS EXERCEES PAR DES TITULAIRES DU B.T.M. (LYCEE DE SEVRES)

RADIO-FRANCE

Thecaire-Documentaliste

Classement et recherche de documents (bandes, disques, partitions, livres....) au sein des services de documentation musicale et de conservation de la Radio. Nécessite une bonne culture musicale. Titularisation par concours.

Secrétariat musical

Auprès des Services de programmes Fr.-Musique, Fr. Culture ou des Orchestres de la station, par exemple. Secrétariat spécialisé. Emplois plutôt administratifs.

Assistant (e) de production

Assistance du producteur (créateur) d'une émission radio : régler tous les problèmes qui précèdent une émission : convocation d'artistes, autorisations diverses, emprunt ou location d'instruments, de matériels divers; être capable, le cas échéant, d'assister le réalisateur, montage de bandes . . . Sélection par concours.

Agent d'exploitation

Assistant preneur de son dans les services techniques : montage, mise en place des micros, manipulation des appareils de prise de son. Ce débouché était davantage accessible autrefois qu'à présent.

Régisseur

Etablissement des relevés de droits d'auteur à l'écoute des émissions. Emploi pouvant aboutir parfois à l'assistanat de production.

LE DISQUE

Discothécaire

Classement, organisation du prêt, sélections en vue d'achats, vérification des pointes de lecture, éventuellement animation ou organisation d'auditions publiques. Actuellement, seules la Ville de Paris et les organisations privées peuvent engager des élèves titulaires du B.T.M.

Service artistique d'une firme d'édition phonographique

Ce service est responsable de la bonne marche de la fabrication du disque et de la pochette depuis le projet d'enregistrement jusqu'à la sortie dans le commerce. Sorte de secrétariat très spécialisé faisant largement appel aux connaissances musicales : contacts avec les artistes , les musicologues et critiques, les studios de prise de son, les photographes, recherche de documents iconographiques, etc . . .

Service de presse

Relations publiques, contacts avec la presse, la radio pour la promotion et la publicité concernant les nouveautés. Plutôt répandu chez les femmes.

Graveur

La gravure est l'étape initiale de la fabrication d'un disque à partir de l'enregistrement magnétique. Essentiellement, manipulation d'un appareillage précis et sophistiqué, mais demandant aussi un certain goût musical, le graveur pouvant

intervenir — une dernière fois avant le pressage — sur la qualité et la «couleur» sonore de l'enregistrement.

Monteur - Assistant preneur de son - Copie de bande

Ces métiers s'exercent en «cabine» et en studio. L'assistant preneur de son doit posséder — en plus des qualités musicales surtout utiles lors des enregistrements classiques — des connaissances techniques : ce débouché n'est donc pas réservé, à priori, aux titulaires du B.T.M. mais étant donné qu'il n'existe pas une formation spécifique à ces métiers, il arrive que quelques sévriens plutôt bons en physique accèdent à cette fonction. Le montage est une technique particulière qui n'est pas nécessairement assurée par le preneur de son : demandant un «goût » musical certain et une « bonne oreille», cette profession peut convenir à un Sévrien habile de ses doigts. Enfin, la copie consiste à reporter d'un magnétophone sur un autre, éventuellement après «correction» de la couleur sonore, un enregistrement. Emploi que l'on trouve surtout dans les studios importants, mais qui peut être un point de départ pour accéder ensuite à la gravure ou à l'assistanat de prise de son.

La vente

La plupart des commerces de disques sont des entreprises familiales. Mais quelque «grands» disquaires ou magasins style FNAC emploient des élèves de Sèvres. En vérité, les employeurs de petits magasins préfèrant former un personnel « sur le tas» et bon marché, les débouchés sont donc plûtôt restreints dans cette branche.
Même chose pour la vente d'instruments de musique.

L'EDITION MUSICALE

Bibliothécaire

Au sein des firmes d'édition : responsabilité des «matériels» que ces maisons louent aux différents orchestres. Contrôle de l'état et du nombre de partitions à l'entrée et à la sortie.
Au sein des formations d'orchestre : responsabilité des matériels que les maisons d'édition louent à ces formations et des matériels définitivement acquis par l'orchestre. Travail souvent effectué en collaboration avec les chefs d'orchestre.

Service de production

Travaille à la réalisation et la publication des nouvelles œuvres acquises par la maison sous forme de partitions destinées à la vente ou aux matériels d'orchestre. Les connaissances musicales et le droit d'auteur sont surtout utiles.

Copiste

Travail qui demande de posséder, outre des connaissances techniques musicales approfondies, des qualités d'attention et de soin particulières, ainsi qu'une belle calligraphie. Il s'agit de préparer les calques à partir desquels vont être effectués les tirages des partitions, ou de copier chaque partie instrumentale d'une partition d'orchestre.

La vente

Vente des partitions au magasin d'une firme d'édition ou dans un commerce de détail (marchands de musique).

Contrôleur musical (S.A.C.E.M.)

Consiste à rechercher les éventuels «plagias» sur les œuvres récemment déposées à la Société d'Auteurs. Les connaissances musicales et le droit d'auteur sont particulièrement utiles.

ANIMATION - REGIE (les métiers du spectacle)

L'animation

Branche passionnante, mais réclamant beaucoup de qualités personnelles.
Peut s'exercer dans une Maison de la Culture, une M.J.C., un Centre Culturel . . .

La Régie

Le régisseur est responsable de la résolution des problèmes matériels ou technique qui peuvent se poser avant, pendai et après un spectacle : convocation des artistes pour répétitions, location de salle, d'instruments . . .

Délégations Départementales

Dépendant du Secrétariat d'Etat à la Culture, elles jouent un rôle de coordination entre les diverses activités musicales d'un même département et sont l'intermédiaire entre ces activités et la haute administration.

Secrétariat musical

Auprès d'un artiste ou chef d'orchestre, dans une firme d'édition, de disque, ou tout service orienté vers la musique. Davantage ouvert au personnel féminin.

PROFESSIONS PARTICULIERES

Certains élèves attirés par des aspects très particuliers ont exercé des professions telles que :

Musicothérapeute : la musique, remède à certaines maladies mentales ou psychologiques.

Animateur aux «Musicoliers» : l'éveil au monde des sons chez les très jeunes enfants.

Professeurs auxiliaires de musique : certaines années, la Préfecture de Paris a recruté par un concours ouvert aux titulaires du B.T.M. pour les écoles primaires.

D'autres professions ont pu être envisagées par d'anciens élèves de Sèvres, mais celles-ci constituent un débouché trop rare ou font appel à des qualités par trop personnelles pour être mentionnées ici.

EXAMEN D'ENTREE en classe de 2de
au Lycée de Sèvres : Mercredi 17 Mai
Tous renseignements fournis par le lycée.

S'adresser au : LYCEE TECHNIQUE DE SEVRES, 21, rue Docteur Lédermann 92310 SEVRES.
Tél. : 027 08-00, poste 375.

EN DESCENDANT LE RHIN ALLEMAND

..... DE SPIRE A DUSSELDORF .....

(Sites, légendes, souvenirs historiques, présences musicales)

par Suzanne MONTU.

Six km seulement nous séparent de COBLENCE (Koblenz) (r.g.). Ville lourde de souvenirs historiques comme le témoignent quelques monuments majeurs : la cathédrale St Kastor, consacrée au début du IXe s., où fut signé le partage de l'empire de Charlemagne à la suite du traité de Verdun, la forteresse d'Ehrenbreitstein (r.d.) fondée vers 1100, plusieurs fois détruite, reconstruite entre 1815 et 1818 telle qu'elle est aujourd'hui , le Deutches Eck, au confluent du Rhin et de la Moselle où se dressait une immense statue de Guillaume édifiée en 1897, mais enlevée lors de la dernière guerre. Le socle seul demeure, non exempt de grandeur marquant la sortie avale de la ville. Pour nous, Français, Coblence symbolise l'histoire des émigrants dirigés par le Comte d'Artois, puis la présence napoléonienne au moment où la ville devint chef-lieu du département de Rhin-et-Moselle (jusqu'en 1814). Quand le bateau passera à la hauteur d'Ehrenbreitstein, c'est une vue d'ensemble de Coblence avec les deux flèches de St Kastor qui nous restera en mémoire.

Le parcours est reposant et agréable jusqu'à la surprise insolite que nous réserve à la sortie de la cité moyennageuse d'ANDERNACH (r.g.) une vieille grue du 17e s. sorte de cabane en forme de cylindre massif au toit pointu, d'en dessous duquel sort un bras de levier.

De jolis villages se succèdent avant d'atteindre, sur une petite colline, le chateau d'ARENFELS (r.d.) transformé au début de l'ère baroque «rénové» vers 1825, ce qui explique un certain manque d'unité et de sobriété.

Les châteaux s'espacent de plus en plus, les vignobles laissent peu à peu la place aux forêts et aux prairies, quand, soudain, sur la rive tout au bord de l'eau, deux blocs sombres surgissent : ce sont les piles du pont ferroviaire de REMAGEN que les troupes alliées traversèrent en mars 1945, lors de l'invasion de l'Allemagne. Quelques jours après, ce pont historique et bénéfique pour les alliés, s'écroula.

Le paysage devient romantique à souhait ; au milieu des eaux, les iles charmantes et boisées de GRAFENWERTH et de NONNENWERTH se détachent au pied du splendide massif des SEPT MONTAGNES dominé en son plus haut sommet par les ruines du DRACHENFELS.

Ces lieux vont retenir notre attention à plus d'un titre : leurs légendes, les séjours qu'y firent LISZT, Marie d'AGOULT et leurs enfants, enfin une excursion mémorable de WAGNER.

La première légende a pour cadre l'ile de Nonnenwerth ; Roland et la belle Hildegonde en sont les héros : Parti à la guerre sur les ordres de son oncle Charlemagne, Roland est grièvement blessé, on le croit mort. La blonde Hildegonde se languit, désespérée, elle se prosterne devant l'image pieuse de Jésus. Un jour les cloches du couvent de Nonnenwerth sonnèrent un joyeux carillon. La tendre jeune fille cherchait la paix et le repos de son âme au couvent. Des mois s'écoulèrent, le vaillant Roland soigné par son écuyer guérit et revint ; il demanda Hildegonde. Grand fût son désespoir quand il apprit la retraite de sa bien-aimée. Il se rendit au château de ROLANDSBOGEN sur la rive d'en face ; il abandonna son armure et pendant des jours et des nuits, ses yeux ne quittèrent pas le couvent. Un jour le son du glas parvint à son oreille. Il ne vit pas Hildegonde parmi les religieuses du cortège. Plus pâle que la mort, il demeura longtemps encore à la même place, le visage inondé de larmes.

Si le héros de cette légende a des apparences historiques, il en est tout différemment du héros du DRACHENFELS : le rocher du Dragon.

Dans les temps anciens, un monstre hideux habitait au creux du rocher. Il semait la terreur, on ne comptait plus ses victimes parmi bêtes et gens. Selon les conteurs (ou les bardes) la suite est bien différente. Pour les uns, Siegfried, jeune héros, guerrier valeureux, lutte avec le monstre, le transperce de son glaive et se baigne dans son sang pour devenir invulnérable.

Pour les autres, c'est une blonde jeune fille chrétienne,

* Voir Education Musicale n° JANVIER et MARS 1978

captive des pillards incroyants et soumis au grand prêtre servant de Wotan, qui débarrassera la région du monstre : Convoitée par deux chefs des hordes barbares, le grand prêtre s'insurge que deux paiens s'enflamment pour une chrétienne «Qu'on l'attache à un arbre sacré et qu'on l'offre en hommage à Wotan». Sans défense, la jeune vierge se laisse ligoter. Bientôt le dragon sort de son antre, se contorsionnant, sa hideuse gueule ouverte, il avance menaçant, ô combien, vers la douce créature saisie d'épouvante ; d'un geste tout simple elle tire de sa poitrine une croix d'or, elle invoque Dieu et tend la croix vers le monstre. Miracle, le dragon se cabre, s'immobilise, recule et dégringole au bas de la falaise dans un bruit d'enfer. Bêtes et gens ne connurent plus les affres d'antan et la jeune vierge rentra dans sa patrie ainsi que tous les prisonniers des paiens.

Franchissons les siècles et nous apprenons que LISZT, Marie d'AGOULT et leurs trois enfants passent en 1841 et 42 les vacances à l'ile de Nonnenwerth pour la plus grande satisfaction du compositeur qui s'enthousiasme au récit des légendes régionales. Son attachement à Nonnenwerth est durable et en août 1843 il écrira à Marie «La société de Nonnenwerth est tellement charmante que, pour peu qu'on ne se tienne à quatre, on se trouve si fort entrainé dans son tourbillon d'idées, de sentiments, de plaisirs et d'entrainements, que la vie terre à terre, les obligations de tous les jours, les corrections d'épreuves et autres choses graves du même genre disparaissent complètement et sont en quelque façon mises hors de la loi (8 p. 285). «Marie d'Agoult à son arrivée lors de son premier séjour semblait, elle aussi enchantée en août 1841 : «Arrivés avec le soleil ; le coeur plein de joie et de fortitude, comme parlent mes amis...» (8-p. 175).

Quant à WAGNER, comme le touriste de 1977, il fait en compagnie d'amis une excursion au Drachenfels qui lui vaudra une singulière aventure en cette fin d'été 1863. Il perd son portefeuille, drame pour ce personnage toujours à court de deniers. Il nous conte avec beaucoup d'humour comment il le retrouvera (7 p. 385 & 6).

Complétons cette documentation sur le Drachenfels en précisant que le château construit au 12e s. (r.d.) fut détruit pendant la guerre de Trente ans par ses propriétaires, les Electeurs de Cologne qui craignaient qu'il ne devienne une base stratégique ennemie s'il tombait aux mains des envahisseurs : crainte justifiée si l'on réalise la position exceptionnelle qu'il occupait au sommet des Sept Montagnes. Actuellement il ne reste que les ruines du donjon, mais le panorama que l'on embrasse de la terrasse aménagée est immense, superbe, sur le fleuve comme sur la campagne ; il est, de plus, facilement accessible par un funiculaire qui monte à travers bois et prairies depuis KONIGSWINTER où le bateau a apponté.

Le Drachenfels est le dernier de la série des châteaux qui consacrent la gloire du «Rhin romantique». En aucun lieu du globe, on ne trouve une telle concentration de forteresses, trente environ, réparties entre les deux rives sur 120 km. Pourquoi ?

Des familles les avaient fait construire du 12e au 14e s. pour s'y abriter et mettre en sûreté leurs richesses. N'oublions pas, d'autre part, que les droits de péage sur la navigation rhénane existent déjà. Aussi, nombre de ces édifices deviennent poste de péage pour le plus grand profit du suzerain-propriétaire. Cette destination qui s'est perpétuée jusqu'au 17e s. amènera leur perte. Avant la prise de Strasbourg par LOUIS XIV, on compte plus de trente stations de péage de l'Alsace aux Pays-Bas. Or, le roi de France n'a guère d'enthousiasme pour augmenter, au profit de princes ennemis, le coût du trafic des marchandises exportées et importées. En 1689, le glas des postes de péage et partant des châteaux a sonné ; Louis XIV donne l'ordre de les détruire. Alors, à quelques exceptions près, il ne restera plus que ruines, tours ou donjons dont une partie sera restaurée au 19e s.

Puisque nous nous sommes arrêtés pour nous livrer à divers réflexions documentaires, brossons un tableau sommaire de l'intense circulation fluviale. En dehors des bateaux de croisière ou d'excursions, d'un hydroglisseur, d'assez rares embarcations de plaisance, ce ne sont que très nombreux pétroliers à traction autonome jaugeant jusqu'à 1.500 ou 2.000 tonnes, principalement hollandais, allemands ou suisses ; trains de péniches charbonnières, souvent français ; enfin auto-moteurs ou péniches de matériaux les plus divers appartenant à la Belgique et aux quatre pays pré-cités.

Il n'est pas rare que trois bateaux se croisent ou se dépassent, selon un code convenu et stricte ; à cet effet, un pavillon bleu placé à l'avant est manipulé par le commandant ou le pilote responsable. L'irrégularité des fonds et des courants impose ces règles internationales et élimine toute navigation anarchique.



Nous sommes de nouveau à bord et nous venons de quitter Königswinter, nous entrons dans le «Rhin des grandes cités». Dans cinq à dix minutes au plus nous passons devant BAD GODESBERG où SCHUMANN, malade fit une cure en juillet 1852, BRAHMS y séjourna. Présentement cette station thermale s'énorgueillit d'une grande salle de concerts où se font entendre les virtuoses et les chefs les plus prestigieux.

Sans nous arrêter, hélas, nous allons apercevoir BONN (r.g.). Consacrer seulement quelques lignes à la cité beethovénienne serait présomptueux, BEETHOVEN y ayant passé les 22 premières années de sa vie, aussi nous renvoyons nos amis lecteurs aux cinq premiers chapitres de l'ouvrage très documenté de **J.G. Prod'homme** : *«La jeunesse de Beethoven»* (Payot-1921).

Toutefois nous relèverons les séjours plus ou moins fugitifs des compositeurs essentiels ainsi que les évènements qui les amenèrent dans l'actuelle capitale fédérale.

Citons HAYDN qui, se rendant en Angleterre fit une courte halte à Bonn en décembre 1790 ; à son retour, il y rencontra Beethoven en juillet 1792 et lui conseilla de s'adonner à des études suivies. Il va de soi que LISZT s'y fit entendre à plusieurs reprises, en outre, il présida l'inauguration d'une statue de l'auteur de *Coriolan* en août 1845. A cette cérémonie, BERLIOZ assistait au titre d'envoyé du «*Journal des Débats*». BRAHMS habita la ville en 1848, il y revint peu de temps après la mort de SCHUMANN «pour n'être pas trop loin de Clara» ; il y acheva son *Requiem allemand* en 1868. Quant à SCHUMANN, il vint en excursion à Bonn en 1853, les troubles de sa parole sont déjà très perceptibles.

Longeant de riches et fertiles plaines, avec une impatience mêlée de curiosité et d'enthousiasme imaginatif, nous nous dirigeons vers COLOGNE (Köln). Cologne au passé prestigieux qui vit naitre Agrippine (16 après J.C.) épouse de l'empereur Claude qui éleva la ville au rang de capitale de la province romaine de Basse Germanie (50 ap.. J.C.). En 313 Cologne devient un évêché et en l'an 800, Charlemagne lui confère le rang d'archevêché. Au milieu du 12e s. un noble apporta les ossements des Rois Mages, la ville devient lieu de pélérinage. La construction d'une cathédrale s'impose. En 1248 la première pierre est posée. La construction du dôme inachevé dura trois siècles, le plan est imité des cathédrales de Beauvais et d'Amiens, des maitres d'oeuvre français y travaillent. Pourquoi les chantiers furent-ils fermés en 1559 ? Sur un ton sarcastique dans *«Germania»* Henri HEINE s'exprime ainsi : «Luther arriva, d'une voix puissante, il cria «Assez, arrêtez». Depuis ce temps la construction de la cathédrale fut interrompue. Elle resta inachevée ! heureusement, cet inachêvement en fait un symbole de la puissance allemande»... (1844).

Malgré les ciolentes imprécations de H. HEINE, grâce aux interventions de la «société pour l'achèvement du dôme», grâce aux dons des bienfaiteurs, grâce au concert que LISZT donna au bénéfice du dôme, les travaux d'achèvement furent entrepris. La cathédrale enfin terminée fut inaugurée par Guillaume 1er le 15 novembre 1880. Devant cette splendeur de l'architecture gothique, l'on comprend l'émerveillement de Liszt pour le chef d'oeuvre encore inachevé : «J'ignore pourquoi mais la vue d'une cathédrale m'émeut étrangement... j'apporterai pour l'achèvement du dôme mon denier d'artiste». Il tint parole. Le 10 septembre 1842 il écrit à Marie d'Agoult : «concert prévu au dôme pour le mardi 13»... Il est fêté à Cologne : «Je reçus ordre du Roi de venir au château de Brühl... il était dix heures et demi quand j'arrivai au château. Le Roi, la Reine, le Roi de Wurtemberg, les princes royaux y étaient». (8 p. 220). D'une lettre de Coblence du 14 septembre 1842 il annonce que le roi a assisté à la moitié de son concert du dôme (8 p. 221).

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

o **L'AGONIE DU LANGUEDOC - 30/33 EMI REFLEXE 1 C 063-30 132 X st.**

Médiéviste, je ne puis me dispenser de rendre compte à nos amis de cette réalisation somptueuse, à la pochette cernée de noir, comme tout faire-part qui se respecte. Grand Prix du disque en Allemagne, cette réalisation **EMI REFLEXE** mise sur l'union séduisante d'un groupe spécialisé dans la musique ancienne, en l'occurrence le **Studio der frühen Musik, et d'un chanteur «occitan» moderne, Claude Marti.** Thomas Binkley spécifie bien, dans son texte de présentation, qu'il souhaite ne pas choquer l'auditeur par l'alliance de «musique ancienne» avec un interprète actuel. Non, ce n'est pas ce qui me choque et l'audience «musicale» obtenue par Claude Marti peut attester de la qualité de ses réalisations. Ce qui me choque, c'est le pavé que constitue ce disque au sein d'un dossier douloureux que les siècles ne permettent pas de considérer comme classé. C'est le fait de voir cette réalisation effectuée en Allemagne et par surcroit, couronnée d'un grand prix. Mais c'est plus encore le fait de constater qu'aucune des poésies proposées ne possède de mélodie originale. On me rétorquera qu'il s'agit de **sirventes**, c'est-à-dire de chansons politiques dont les schémas strophiques consistaient essentiellement en **contrafacta** de cansos. Je suis entièrement d'accord, mais je constate que si un certain nombre de sirventes se prêtent à cette reconstitution, ce n'est le cas que d'un seul sur les huit présentés ici : **L'afar del Comte Guio** de PEIRE CARDENAL. Tous les autres textes de PEIRE CARDENAL, GUILHELM FIGUEIRA, PEIRE BREMON, BERNART SICART, TOMIER, PALAZI se trouvent donc dotés de musiques dont je ne m'aviserai pas de nier l'authenticité médiévale, n'ayant pas le temps matériel de rechercher dans le **Corpus** des troubadours. Mais si elles proviennent effectivement du fonds trobadoresque, elles n'ont pu être que modifiées pour se plier à un schéma strophique qui n'est pas le leur. Ceci dit, je pense que ce disque rencontre un succès qu'on ne saurait nier, dûe à l'intérêt que porte le public aux réalisations antérieures du **Studio der frühen Musik** et à Claude Marti.

o **L'EUROPE JOYEUSE DU XIIème au XVIIème SIECLE** 33/30 ERATO STU 71098 st.

Une petite fantaisie dans les collections sérieuses de la Maison **ERATO** dont la réussite de naguère, en collaboration avec **Hispavox** pour une série prestigieuse de disques de musique médiévale, ne peut être toujours renouvelée. Il s'agit d'une anthologie réunissant vingt-quatre pièces depuis Gautier de COINCI (1170-1230) jusqu'à Giovanni de MACQUE (1584-1613). La première pièce enregistrée donne comme auteur Walter von VOGELWEIDE (1170-1230) et comme titre **Palästinaliet.** En fait, le texte littéraire de ce **Palästinaliet** est bien de Walther, mais la musique est empruntée à l'un des plus grands troubadours, en sorte qu'il eut été juste de donner comme référence la mélodie de **Lanquan li jorn** de JAUFRE RUDEL. L'exécution est bonne. L'encart de présentation est un curieux tableau inhabituel, tout autant que la présentation des instruments sur la pochette qui présente une maison qui se veut de style campagnard et semble décorée par quelque spécialiste moderne de «brocante» musicale.

o **Adriano BANCHIERI, Festino - 33/30 ARION ARN 38 411 st.**

Un petit bijou que cette nouveauté proposée par Ariane Ségal. Il s'agit de ce que j'ai appris comme étant une **Comédie harmonique,** expression que les jeunes musicologues semblent dédaigner au profit de **madrigal dramatique,** mais dont les maitres, sous l'une ou l'autre terminologie, sont Orazio Vecchi et, précisément Adriano BANCHIERI (1567-1634). Il s'agit donc d'un ensemble de vingt pièces vocales brèves intitulé **Festino nella sera del Giovedi Grasso avanti Cena** (Festin de la soirée du Jeudi Saint avant diner). Le caractère de chaque pièce est très variable, grave ou grotesque, plaisant ou sentimental (Caprice à trois voix, contrepoint des bêtes chantant par coeur, Energumènes chantant un madrigal, Histoire de Tante Bernardine, Les amants dansent la morisque...). Les interprètes sont les chanteurs du magnifique Ensemble vocal **The Scolars.** Plusieurs intermèdes empruntés à divers auteurs du temps (Barberiis, Phalèse, Galilei, Cabezon) sont joués aux luths par Elisabeth et Guy Robert, avec le talent qu'on imagine. Voilà un disque merveilleusement représentatif d'un Baroque que je ne puis que recommander pour son intérêt artistique et historique. Le texte bilingue de cette comédie harmonique dont les éléments sont disparates, sans lien entre eux, est donné **in-extenso** dans le livret d'accompagnement.

o **Philippe VALOIS : Guitare galante - 33/30 CONTRE-POINT CV 24 003 st.**

Une heureuse découverte à laquelle nous convie Jean-Louis Petit qui explique comment une recherche bien différente dans le fichier du Département de la Musique à la B.N. le mit sur la trace de cet inconnu qu'est Philippe VALOIS, compositeur ignoré parfaitement des dictionnaires français, et dont l'activité se situe sans doute dans la génération qui suit François Campion, mort au milieu du siècle. **L'Atelier Musique** de Ville-d'Avray, animé par Jean-Louis Petit, groupe Marie-Christine Millière (violon), Patrice Bocquillon (flûte), Jacques Wiederker (cello), Jean-Marie Tréhard et Jean Horreaux (guitare). Ces articles présentent de Philippe Valois la **Sonate nº 2** en fa majeur en deux mouvements, **Andante et Polonaise**, et du même, les **Trios nº 2** en Ré Majeur **nº 5** en Fa Majeur et **nº 1** en Sol Majeur, en trois mouvements inattendus chacun. C'est une réalisation sympathique.

o **VIVALDI, 15 SINFONIE E CONCERTI - 2 X 33/30** ERATO STU 71 052/53 st.

On sait l'ambiguité de la terminologie musicale concernant certains genres de l'Europe baroque. C'est ainsi qu'en marge d'une importante production de concertos répondant aux normes du **concerto grosso** de son temps, Antonio VIVALDI (1678-1741) a laissé un peu plus de soixante-dix compositions pour orchestre à cordes sans groupement **interne** en concertino ou ripieno, sans soliste, auxquelles il donne également le nom de **concerto**, parfois de **sinfonia**, voire même les deux. Il semble évident que ces compositions aient eu pout but de servir de **sinfonie** d'ouvertures pour ses nombreuses oeuvres théâtrales, dont l'importance égale sans nul doute celle des oeuvres instrumentales, mais dont une part importante reste «en déficit», selon l'euphémisme consacré. **ERATO** nous offre un album de très grande qualité, regroupant en deux disques quinze de ces compositions de la plus riche palette expressive, et qui seront pour nombre d'entre nous, une révélation. Elles présentent le type caractéristique et ambivalent d'un triptyque vif-lent-vif. L'interprétation est évidemment impeccable par I solisti Veneti sous la direction de Claudio Scimone.

o **GALUPPI, 4 Concertos pour clavecin - 33/30 ERATO STU 71 050 st.**

Baldassare GALUPPI (1706-1785), surnommé **Buranello**, du nom de son ile d'origine, Burano près de Venise, fut renommé chez ses contemporains pour ses oeuvres dramatiques et ses compositions religieuses. Aujourd'hui, on se souvient plus généralement de sa production instrumentale, mais curieusement, les concertos pour clavecin n'avaient jamais encore été enregistrés. Il s'agit donc d'une première dont l'honneur revient à **ERATO**. Le soliste, réalisateur du texte et compositeur des cadences, est Edoardo Farina, encore accompagné par **I Solisti Veneti** dirigés par Claudio Scimone. Ces quatre **Concertos en Sol Majeur, en Ut Majeur** en **Fa Majeur** et en **Ut mineur** sont joués sur un clavecin à tempérament inégal réalisé par Bartolomeo Formentelli d'après un modèle du XVIIIème siècle. La structure est en triptyque Vif-lent-vif, beaucoup plus proche de l'esthétique de Vivaldi que de Haydn ou Mozart, s'ouvre à une pensée musicale cependant en nette évolution vers le style galant. Dans son intéressante notice, Edoardo Farina, dont la compétence musicologique est au service d'un remarquable talent, est trahi au moins une fois par son traducteur qui évoque «Les formules de la contrebasse (!) d'Alberti».

o **Musiques pour les Princesses de France vol. 2 - 33/30 PHILIPS Trésors classiques SA 6504 149 st.**

Il y a six ans déjà, je rendais compte dans ces mêmes colonnes d'un premier disque consacré par l'aimable Blandine Verlet à des **Musiques pour les Princesses de France** et comportant des pages de Jacques DUPHLY (1715-1789) et Claude BALBASTRE (1727-1799). Cette artiste propose à nouveau chez PHILIPS un disque consacré aux mêmes compositeurs, sous le même titre, **Musiques pour les Princesses de France, vol. 2.** Cinq pièces de Duphly (**La Pothoüin, La Lanza, Allemande** livre 1 nº 9), **Chaconne** (Livre 3 nº 2) et **La Boucon** occupent une face, cependant que la face 2 recueille six pièces de Claude Balbastre : **La Suzanne, La Morisseau, La Monmartel ou La Brunoy, La de Caze, La Lamarck et La Boullongne.** Cette anthologie nouvelle élargit singulièrement la connaissance sensible de deux compositeurs non négligeables, bien au contraire, et permet d'apprécier le talent impeccable de Blandine Verlet, qui touche ici un clavecin à petit tempérament inégal, réalisé d'après un clavecin français anonyme, du XVIIIème siècle.

o **BALBASTRE, 13 Noëls pour orgue - 33/30 ERATO STU 71 119 st.**

Un disque très attachant, très représentatif de la tradition musicale française au milieu du XVIIIème siècle, dans lequel Marie-Claire Alain donne avec brio ou tendresse toute la mesure d'un aspect de sa personnalité. Ces treize **Noëls variés** dans le plus pur goût de notre Ecole classique sont joués sur le bel orgue XVIIème siècle de la cathédrale Saint-Théodorit d'Uzès, restauré avec la maitrise qu'on imagine par Alfred Kern en 1964. Sur ce grand 16 pieds à la française, la **Suite de Noëls** de Claude BALBASTRE (1727-1799) nous laisse aisément percevoir le pourquoi de l'enthousiasme des auditeurs du temps, qui motiva de sévères sanctions de l'archevèque de Paris après le succès fait au musicien durant une cérémonie religieuse : **A la venue de Noël, Joseph est bien marié, Où s'en vont ces gais bergers, Ah ! ma voisine est-tu fâchée ?, Tous les bourgeois de Châtre, Quand Dieu naquit à Noël, Votre**

beauté grand dieu, O Dieu de clémence, Joseph revenant un jour, Aujourd'hui, de plus belle, chantons, Grand Dieu, ribon ribeine, il faut qu'enfin je claime, Dans notre village un Enfant est né et Je me suis levé par un matinet, Là vou qu'tu cours donc si vite ? Un véritable plaisir en perspective et un merveilleux prétexte à leçon sur la variation. Je regrette simplement de devoir signaler ce disque à nos amis avec plusieurs mois de retard...

o **MOZART, Quatuors à cordes K. 575 et K. 590 - 33/30 DECCA Ace of diamonds 279 003 st.**

Cette nouveauté **DECCA** permettra à plus d'un parmi nous d'apprécier les qualités du jeune Quatuor du **Musikverein** de Vienne fondé en 1973 par Rainer Küchl, premier violon de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, avec ses confrères Peter Wächter, Franz Bartolomey et Peter Götzel. Les deux quatuors de W.A. MOZART (1756-1791) enregistrés ici appartiennent au groupe de six compositions commandées au musicien par le Roi de Prusse Frédéric-Guillaume II en mai 1789. Trois quatuors seulement devaient voir le jour, en cette période peu féconde : relativement d'ailleurs, puisque cette année voit naitre néanmoins une **Sonate commandée également** par le souverain, ainsi que deux oeuvres maitresses. En l'occurrence le **Quintette avec clarinette** et **Cosi fan tutte**. Le **Quatuor en Ré Majeur n° 21 KV 575** est d'une inspiration sensuelle et d'une sérénité indéniable, cependant que le **Quatuor en Fa Majeur n° 23 KV 590** est d'un ton beaucoup plus retenu, plus grave et reflète la détresse du compositeur dans l'une des périodes les plus pénibles de son existence. Un disque de toute beauté, dont la pochette est mal servie par un **design** qui n'accroche pas : mais faut-il s'arrêter à cette mesquinerie ? Mieux vaut ne considérer que la riche pépite que l'amateur trouvera à l'intérieur.

o **MOZART, Messe du Couronnement - 33/30 ERATO STU 70 948 st.**

Toujours chez **ERATO** cette nouveauté consistant en les Vêpres du Dimanche ou **Vesperae de dominica KV 321** et la **Messe du Couronnement KV 317 en Ut Majeur** composée en 1779 pour l'anniversaire de la dédicace et du couronnement de la **Magna Mater Austriae**, la Vierge de l'église baroque de Maria-Plain. Un chef-d'oeuvre du genre, à la plénitude sonore inégalée, assurait avec raison Henri Ghéon. Elle est pratiquement contemporaine des **Vêpres KV 321** dont le précieux manuscrit est conservé à Paris, dans le fonds du Conservatoire. On lira avec intérêt le texte de présentation de Carl de Nys ; on écoutera avec le plus profond enchantement ces deux pages maitresses dont les Solistes, les Choeurs et l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne tire le meilleur sous la baguette de Theodor Guschlbauer.

o **SCHUBERT, Deux Quatuors à cordes - 33/30 PHILIPS Trésors classiques S.A. 9500 078 st.**

Une formation de chambre dont les qualités sont cette fois reconnues depuis longtemps, que ce **Quartetto Italiano** dont les concerts et enregistrements, en trente-trois ans d'existence, se chiffrent par centaines. Paolo Borciani, Elisa Pegreffi, Piero Farulli et Franco Rossi nous livrent aujourd'hui deux oeuvres de **Franz SCHUBERT** (1797-1828). Ce serait me moquer de nos lecteurs que d'imaginer leur en révéler la suprême beauté : ce sont là deux pages privilégiées de toute la musique que ce **Quatuor n° 13 en la mineur D. 804** dans lequel se retrouvent des éléments thématiques de **Marguerite au rouet et de Rosamunde**, et le **Quatuor n° 10 en mi bémol Majeur op. posthume 125 n° 1 D. 87**, d'une inspiration très pure et quasi mozartienne. L'interprétation du **Quartetto Italiano** diffère très sensiblement de celle, récente (difficile d'ailleurs à trouver en France) du Heutling Quartett : je préfère personnellement la vision latine, plus virile, les deux étant au demeurant d'une parfaite musicalité.

o **CHABRIER, Espana, Habanera, Suite pastorale, Danse slave, Fête polonaise, Joyeuse marche - 33/30 EMI VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 - 14189 Quadr.**

A inscrire **ipso facto** à l'inventaire des discothèques scolaires dont le fichier ignorerait (hélas, il y en a !!) le nom **d'Emmanuel CHABRIER** (1841-1894). L'Orchestre de l'Opéra de Paris, dirigé par Jean-Baptiste Mari, est tour à tour tendre, truculent, bucolique pour évoquer ces pages de gloire de la Musique française que sont les exquises **Suite Pastorale** (Idylle, Danse villageoise, Sous-bois et Scherzo-valse) et **Habanera**, les deux extraits symphoniques du **Roi malgré lui (Fête Polonaise et Marche Slave), la populaire Espana et la Joyeuse marche**. Des instants de bonne humeur ou de tendresse auxquels nos enfants ne restent jamais insensibles. Beau texte de présentation de Jean Gallois et, surtout, impeccable prise de son et réalisation technique **d'EMI LA VOIX DE SON MAITRE.**

o **MAHLER, Symphonie n° 3 - 2 x 33/30 PHILIPS Trésors classiques 802 711/12 LY gu.**

Après les versions de Adler, de Bernstein et de Kubelik, voici une très belle interprétation de cette page parmi les mieux venues de **Gustav MAHLER** (1860-1911) avec Bernard Haitink dirigeant le prestigieux **Concertgebouw** d'Amsterdam qui semble ici retrouver son lustre du temps de Mengelberg. Maureen Forrester, contralto, le Choeur de femmes d'Amsterdam, le Choeur d'enfants de l'Eglise St Willibrords offrent en effet une version très renouvelée de cette oeuvre où le compositeur à mis peut-être le meilleur de lui-même, et son amour profond de la nature. Cette **Symphonie en Ré mineur**, dont la composition s'échelonne

sur trois années, de 1893 à 1896, n'a été créée qu'en 1902 à Krefeld, sous la direction du compositeur. Ses six mouvements interdisent toute idée de longueur, en dépit de la durée insolite de l'ensemble, qui est d'environ une heure trente. Chaque mouvement constitue d'ailleurs un tout en soi et peut aisément être isolé pour une audition scolaire. Il n'en demeure pas moins que l'ensemble impressionne par la largeur des vues architectoniques. C'est une belle nouveauté PHILIPS : souhaitons qu'un aussi beau sort soit sou peu réservé à la belle **IIIème Symphonie** de Ropartz, pour choeurs et orchestre.

o **Richard STRAUSS, Lieder avec orchestre - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-006o8 st.**

Une réédition appréciée que les **Quatre derniers Lieder** de **Richard STRAUSS** (1864-1949) dans la belle et dramatique interprétation d'Elisabeth Schwartzkopf accompagnée par le Radio-Symphonie Orchester de Berlin sous la direction de George Szell. En marge d'une composition orchestrale comme les **Métamorphoses**, ces quatre derniers lieder nous livre l'ultime spéculation musicale du musicien, ses méditations sur de magnifiques textes de Eichendorff (**Im Abenrot**, Printemps 1948) et de Hermann Hesse (**Frühling, Beim Schlafengehen et September**, juillet-septembre 1948), conçues un an avant la disparition de l'auteur de **Salomé**. En parallèle à ces pages de toute beauté, cette nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** présente, par les mêmes interprètes, cinq autres lieder dans leur seconde version, orchestrale, réalisée par le compositeur afin de mettre en valeur la voix de son idéale interprète, Pauline de Ahna, qui n'était autre que Madame Richard Strauss. **Muttertändelei** (Langage de mère), **Waldseligkeit** (Au soir dans la forêt), **Zueignung** (Dédicace), **Freudliche Vision Vision aimable) et Die Heiligen drei Könige** (Les trois Rois Mages) sur des poèmes de Bürger, Dehmel, von Gilm, Bierbaum et Heine, constituent une excellente introduction à la connaissance des quelques cent cinquante Lieder de Strauss.

o **RESPICHI, Gli Ucelli, Trittico Botticelliano - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-02826 quadr.**

L'Academy de St Martin in the fields et son chef, Neville Marriner, inscrivent au catalogue **EMI LA VOIX DE SON MAITRE** deux oeuvres fort différentes d'un des maitres de la musique italienne de la première moitié du siècle : **Ottorino RESPIGHI** (1879-1936). En premier lieu, la suite pour petit orchestre intitulée **Gli Ucceli** (Les oiseaux) dans laquelle, sans souci musicologique, le compositeur s'attache à repenser des compositions anciennes qu'il emprunte à des maitres des XVIème, XVIIème et XVIIIème siècles qui sont, outre Pasquini qui inspire le **Prélude**, le luthiste parisien Jacques Gallot (**La Colombe**), J. Philippe Rameau (**La poule**) un anonyme anglais du XVIème siècle (**Le Rosgnol**), et à nouveau Pasquini, dont **Le Coucou** donne le dernier mot à la verve italienne d'un baroquisme renouvelé. Aux côtés de cette fantaisie ornithologique, on préfèrera peut-être les **Trois peintures de Botticelli** (Trittico botticelliano), encore qu'on ne puisse mettre en parallèle les trois chefs d'oeuvre d'un raffinement lumineux du Peintre des Médicis avec ces évocations symphoniques agréables, attestant un excellent métier.

o **TOURNEMIRE, La Nativité dans l'Orgue mystique - 33/30 ARION ARN 38 406 K st.**

Encore un qui, comme le pauvre Ropartz, ne partage guère les faveurs du public, bien que sa discographie soit quand même plus sérieuse que celle du maitre breton, auteur de six symphonies, huit poèmes symphoniques, six quatuors, deux ballets, un drame lyrique, deux spaumes, un Requiem, plusieurs cantates, des sonates, dont strictement rien de tout cela n'est enregistré : à en pleurer de rage ! Que les mânes de **Charles TOURNEMIRE** (1870-1939) me pardonnent de gémir ici sur l'ingratitude envers un confrère pour lequel il éprouvait une estime et une admiration bien partagées, au lieu de vanter la nouvelle et belle réalisation que, grâce à Ariane Ségal, nous présente Georges Delvallée au grand Cavaillé-Coll de la cathédrale Saint-Pierre de Rennes. Ces extraits du **Cycle de Noël op. 55** sont révélateurs de la pensée chrétienne de Tournemire, essentielle pour une pénétration intime de ces pages. Le profane appréciera néanmoins une écriture lumineuse, qui renouvelle totalement la conception franckiste tout en mettant en évidence la riche palette d'un très bel instrument sur lequel Georges Delvallée peut mettre en évidence tous ses dons remarquables. Et quel guide précieux que Joël-Marie Fauquet pour nous introduire à l'audition de ces huit pages empruntées à l'**Office de l'Epiphanie** (Fantaisie), à l'**Office de Noël** (Introit, Offertoire, Paraphrase), aux **Offices du Second Dimanche après l'Epiphanie** (Fantaisie-paraphrase), du **Dimanche dans l'Octave de Noël** (Elévation), du **3ème dimanche de l'Avent** (Toccata), de la **Purification de la Vierge** (Diptyque). Avec leur «parfum plain-chantesque», toutes ces pages apportent une bouffée d'air pur dans la connaissance de la littérature française d'orgue avant Alain et Messiaen.

o **RAVEL & CHOSTAKOVITCH, par Anne-Marie Ghirardelli - 33/30 AECM 1975-1.**

Un rescapé, ce microsillon, que les C.R.S. ont tiré miraculeusement indemne avec l'auteur de ces lignes, d'un véhicule broyé en fin de bouchon sur l'autoroute : pas de mort, pas d'explosion ni d'incendie après un impact à plus de cent à l'heure : incroyable ! Qu'on me pardonne cette digression qui ne motivera pas pour autant l'éloge que je ferai de cette réalisation dûe à l'Association des Anciens élèves du Conservatoire de Marseille et qui m'est parvenue par un aimable truchement, de la part de notre collègue, Madame Zarokian. Cette occurrence ne dictera pas non plus mon commentaire,

ni les observations diverses des agrégatifs de Paris-IV avec lesquels j'eus la primeur de cette nouveauté en un fatal 25 janvier. Disciple de Pierre Barbizet, de Monique de la Brucholllerie, Anne-Marie Ghirardelli obtint en 1965 son prix de piano à Marseille, puis au C.N.S.M. en 1970. Elle a plusieurs fois été primée dans les concours internationaux, notamment en 1973 au Concours Marguerite Long-Jacques Thibault et l'on s'étonne de ne pas voir son nom figurer au catalogue de telle ou telle grande firme de disque, ce que justifierait sans nul doute sa carrière internationale. Mais ce sont sans doute aussi les servitudes d'un enseignement au Conservatoire de Région de Marseille qui desserrent les liens indispensables et permanents que tout artiste doit entretenir avec le monde professionnel parisien. Et c'est dommage, car Anne-Marie Ghirardelli possède non seulement une technique d'une très grande sûreté, mais encore un goût certain qui lui permet de rivaliser avec les plus réputés dans un répertoire aussi redoutable que celui proposé par cette réalisation discographique (A.E.C.M., 1 rue de la Bibliothèque, 13001 Marseille). Les trois volets du **Gaspard de la nuit** (Ondine, Gibet, Scarbo) composé par **Maurice RAVEL** (1875-1937) d'après Aloysius Bertrand, tout autant que la **Sonate n° 2** conçue par **Dimitri CHOSTAKOVITCH** (1906-1975) en 1942/43 sont tous de terribles tests techniques et expressifs dont Anne-Marie Ghirardelli se joue avec une aisance qui reflète la plus parfaite maitrise.

INFORMATIONS DIVERSES

- **Musique et Culture**
  Stage de pédagogie musicale active «ORFF»

Ce stage (premier cycle), confié au Professeur Wuytack aura lieu à Nogent-sur-Marne, les 22, 23 et 24 avril 1978.

Les stages suivants s'échelonneront dans le courant de la prochaine année scolaire.
Hébergement et repas assurés.
Renseignements et inscriptions : Musique et Culture, 15, rue Hechner — 67000 STRASBOURG. Tél. : (88) 31-03-22 du lundi au vendredi de 8 à 12 h. et de 14 à 18 h.

- **Pédagogie Musicale ZOLTAN KODALY**

Ce séminaire (le 6ème) aura lieu à Kecskemet (Hongrie) entre le 16 juillet et le 12 août 1978.
Buts de ce Séminaire : Donner une vue générale de haut niveau de la conception d'éducation de Kodaly dans l'unité de ses aspects théorique, littéraire et pratique. Introduire et analyser les compositions de Kodaly, en relation avec le courant principal de l'art musical du XXè siècle. Recréer les meilleures traditions d'interprétation en y joignant activement les participants.
Date limite des inscriptions : 15 avril 1978.
Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : INSTITUT DE LA PEDAGOGIE Musicale Zoltan Kodaly - KECSKEMET, Hongrie.

- **Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France**

Cette Fédération organise pour les enfants et les jeunes de nombreuses activités musicales et culturelles pendant les vacances scolaires.
Des stages ouverts à tous les enseignants, animateurs culturels, etc... (âge minimum pour y participer : 16 ans) se dérouleront en divers endroits des vacances de Pâques au 8 septembre 1978.
Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser à : Fédération des C.M.R., Service des stages : 2, Place Général Leclerc, 94130 NOGENT SUR MARNE — Tél. : 873 06-72.

o **AVIS DE CONCOURS**

VILLE DE DOLE – CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

Concours sur épreuves pour le recrutement d'un PROFESSEUR DE PIANO à temps complet, le JEUDI 15 JUIN 1978 · MORCEAUX IMPOSES : I Prélude et fugue de J.S. Bach, 2è cahier Clavecin bien tempéré, au choix du candidat – Etude e La bémol Maj., Op.25, Chopin -
EPREUVE D'ADMISSIBILITE : un morceau au choix : Sonate nº 8, op. 13, dite Pathétique de Beethoven (1er mouvemen Jeux d'eau de Ravel, Sarabande et Toccata de Debussy (extraites de la Suite pour piano), Un Sospiro de Liszt – EPREUVE D'ADMISSION : Déchiffrage, Epreuve d'accompagnement, Pédagogie, Entretien avec le jury.
Adresser candidatures et C.V. à M. le Directeur du Conservatoire, 9, avenue Aristide Briand, 39108 DOLE CEDEX avant le 08 juin 1978. Préciser «Concours» sur l'enveloppe.

VILLE DE PONTARLIER

Recrute par voie de concours sur épreuves pour Ecole de Musique un Professeur de Hautbois-Solfège le 27 mai 1978.
Demander Notice de renseignements à : MAIRIE DE / 25300 PONTARLIER.

o **Concert**

MOZART : REQUIEM
PURCELL : LES FUNERAILLES POUR LA REINE MARIE
CHOEURS et ORCHESTRE du LYCEE J.B. COROT de SAVIGNY S/ORGE

avec Béatrice GRAMOIX (soprano) – Marie Claude BOURLET (mezzo) Yvan MATHIAK (ténor) Robert TALLEC (basse).

Direction : GERARD BOULANGER, Professeur Education Musicale du Lycée J.B. COROT.

Les vendredi 28 AVRIL et vendredi 5 MAI 1978, à 21 heures en la BASILIQUE de LONGPONT S/ORGE.

o **Ouverture des inscriptions au 28ème Concours International de Jeunes chefs d'orchestre de Besancon**

La nouvelle formule du CONCOURS INTERNATIONAL DE JEUNES CHEFS D'ORCHESTRE s'est révélée l'an dernier très satisfaisante, car elle a permis, en étendant les épreuves à 5 journées d'accueillir davantage de candidats et du même coup davantage d'auditeurs. Elle a donc été reconduite pour 1978.

La trentaine de candidats susceptibles d'être admis auront à subir lesépreuves traditionnelles d'exécution, de travail en répétition, de dépistage de fautes, de lecture à vue et d'accompagnement.

Le Jury, présidé par Pierre DERVAUX, composé de QUATRE chefs étrangers et de chefs français, procédera par élimination successive et ne retiendra pour l'épreuve finale que les trois meilleurs concurrents.

L'Orchestre mis à la disposition des concurrents sera l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DES PAYS DE LA LOIRE.

Ouvertes depuis quelques jours les inscription seront closes le 31 MAI 1978.

Pour tous renseignements s'adresser au CONCOURS DE JEUNES CHEFS D'ORCHESTRE - B.P. 1913 - 25020 BESANCON CEDEX - Tél. : (81) 87.21.74 et 81.35.32.

Flûtes à Bec

Zephyr

en bois de Poirier No 34 Prix 30 F. T.T.C.



et aussi **ROESSLER**

DULCIA - SCHOLAR - OBERLÄNDER - MEISTERSTÜCK

STUDIO 49

INSTRUMENTARIUM ORFF



La seule marque recommandée
par Carl ORFF lui-même
pour sa justesse et sa sonorité.

Distribué par SCHOTT FRERES, 35, rue Jean Moulin - 94300 VINCENNES

BOUVIER-PARIS

FOURNISSEUR DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS - ☎ 878.24.88

MAGASIN DE MUSIQUE

TOUTES EDITIONS MUSICALES, FRANÇAISES ET ETRANGERES (tous instruments)

- Musique d'Ensemble (Flûte à bec et instruments anciens)
- Musique ancienne
- Musique pour Piano, Clavecin, Orgues ...
- Musique contemporaine

VENTE SUR PLACE OU PAR CORRESPONDANCE

INSTRUMENTS MUSICAUX SCOLAIRES STUDIO 49



SONOR



PIANOS DROITS - PIANOS A QUEUE - CLAVECINS - EPINETTES

ORGUES ELECTRONIQUES - CLASSIQUE et VARIETE

FLUTES A BEC et INSTRUMENTS ANCIENS M O E C K -

INSTRUMENTS A VENT - LUTHERIE

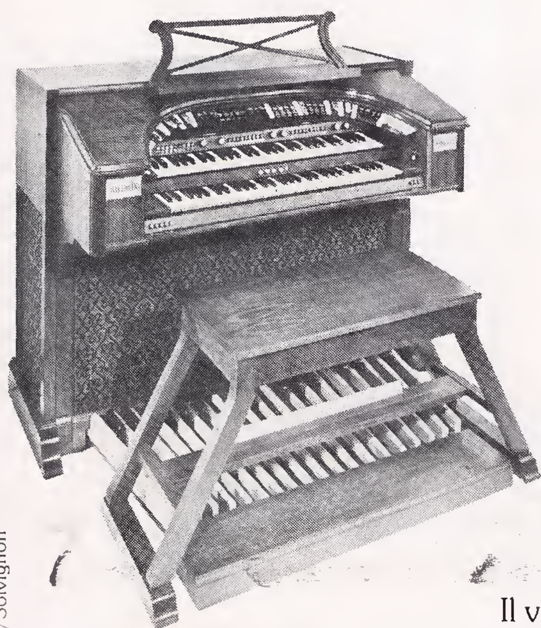
Crédit courant ou personnalisé - Leasing (location vente de longue durée)

CATALOGUES GRATUITS SUR DEMANDE

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.





Offre gratuite
Sur simple demande, nous vous ferons parvenir
notre luxueux catalogue présentant
83 instruments en photos couleur.
Cette brochure regroupe
22 des meilleures marques mondiales
de pianos et orgues électroniques.
Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Lafourcade Conseil/Solvignon

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38